

Б І Б Л І О Т Е К А С О Ф І Ї К И Ї В С Ь К О Ї



© Bugachuk & Co A+C 2008
© Editions A+C 2008

Apollon *dans la forge de* *Vulcain*

Bronzes de la collection de Louis XIV au musée du Louvre



АПОЛЛОН в кузні Вулкана

Бронзові скульптури з колекції Людовіка XIV з музею Лувр

Комісар виставки / автор-упорядник: *Філіпп Мальгюїр*
Commissaire de l'exposition / auteur du catalogue : *Philippe Malgouyres*

Київ • Видавничий дім А+С

2008

Kiev • Editions A+C

Редакційна колегія

Неля Куковальська (головний редактор),

Кіра Петрачек (відповідальний секретар),

Кирило Душко, Борис Єрофалов, Аїша Керрубі,

Андрій Пучков, Олена Саїна

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного заповідника «Софія Київська»*

Аполлон в кузні Вулкана: Бронзові скульптури з колекції Людовіка XIV з музею Лувр /
Комісар виставки, авт.-упоряд. Ф. Мальгуір; Ред-кол.: Н. Куковальська, К. Петрачек, К. Душко та ін.
— Київ: Видавничий дім А+С, 2008. — 48 с.: іл.
(Національний заповідник «Софія Київська»)

ISBN 966-8613-37-6

В альбомі репрезентовано бронзові скульптури з фондів всесвітньо відомого музею Лувр. Предмети цього зібрання походять з колекції Людовіка XIV і яскраво віддзеркалюють основні уподобання тієї епохи: копії античних скульптур, моделі Джамболонья тощо. Це зібрання вперше експонується за межами Франції.

Виставку «Аполлон в кузні Вулкана: Бронзові скульптури з колекції Людовіка XIV з музею Лувр», створену за ексклюзивним проектом Департаменту декоративно-ужиткового мистецтва Лувра, презентує Національний заповідник «Софія Київська».

Видання розраховане на мистецтвознавців, істориків і широке коло зацікавлених.

ББК 85.133(3)

ISBN 966-8613-37-6

Особлива подяка Благодійному фонду «Розвиток України» та особисто президенту Фонду Рінату Ахметову за надану можливість долучитися до найкращих зразків світового мистецтва: виставку здійснено завдяки щедрому гранту від БФ «Розвиток України». Дякуємо також працівникам Фонду за неоціненну організаційну підтримку проекту.

Неля КУКОВАЛЬСЬКА

Grâce au généreux soutien de la Fondation Rozvytok Ukraïny et de son président M. Rinat Akhmetov, le public ukrainien découvre aujourd'hui une exposition d'œuvres d'art exceptionnelle, accompagnée de la publication d'un catalogue.

Nelia KOUKOVALSKA

Merci à tous ceux qui ont permis la réalisation de cet évènement, en particulier : Giuliano Catalli, Martine Beck-Coppola, Christine Chabod, Carolina Del Soldato, Anne-Gabrielle Durand, Aicha Kherroubi, Pierre Philibert et Elena Saïna

Philippe MALGOUYRES

A la mémoire de Sophie Baratte
На спомин Софі Барат



Мені надзвичайно приємно вітати сьогодні виставку «Бронзові скульптури з колекції Людовіка XIV», яку презентує у Києві музей Лувр. Уперше колекція бронзових скульптур, які належали Королю-Сонце, буде представлена за межами Франції.

Особливо радісним для мене є те, що Лувр у такий спосіб долучився до відкриття нового музею у стінах Національного заповідника «Софія Київська». У цьому заході, який багато в чому зобов'язаний нашим дружнім стосункам з пані Нелею Куковальською, я вбачаю перший етап конкретної та стабільної співпраці між нашими закладами.

Усім співробітникам київського музею, а також музею Лувр, Посольства України у Парижі та Посольства Франції у Києві, які працювали над підготовкою цієї виставки, я хочу висловити свою щирю подяку.

Музей Лувр, який став головним спадкоємцем королівської колекції після Революції, зобов'язаний великою частиною своїх скарбів тим багатством, які накопили французькі правителі XVII–XVIII століть. Серед королів династії Бурбонів Людовік XIV, беззаперечно, був найбільшим шанувальником мистецтва: зібрані ним у великій кількості живопис, малюнки, самоцвіти та бронза і досі формують ядро найпрестижнішої з колекцій музею.

Я тішуся тим, що крізь призму колекції королівської бронзи Лувру українська публіка зможе відкрити для себе одну з граней історії французького смаку, і щиро їй бажаю розділити насолоду, яку відчують перед цими творами, створеними для втіхи, відвідувачі музею Лувр.

Анрі ЛУАРЕТ

C'est avec un très grand plaisir que je salue aujourd'hui l'exposition des *Bronzes de la collection de Louis XIV* présentée à Kiev par le musée du Louvre. C'est la première fois qu'un ensemble de bronzes ayant appartenu au Roi Soleil est présenté hors de France.

Je suis particulièrement heureux que le Louvre soit ainsi associé à l'ouverture d'un nouveau musée dans l'enceinte du Musée de Sainte-Sophie à Kiev. Et je vois dans cette manifestation, qui doit beaucoup aux liens d'amitié tissés avec Madame Nelly Koukovaïska, la première étape d'une coopération concrète et durable entre nos deux établissements.

Que tous ceux qui, au musée de Kiev comme au musée du Louvre, à l'Ambassade d'Ukraine à Paris et à l'Ambassade de France à Kiev, ont œuvré à la réalisation de cette exposition soient ici très vivement remerciés.

Le musée du Louvre, principal héritier des collections royales après la Révolution, doit une grande partie de ses richesses aux trésors accumulés par les souverains français des XVII^e et XVIII^e siècles. Des rois Bourbons, Louis XIV fut sans conteste le plus grand amateur d'art : les peintures, les dessins, les gemmes et les bronzes qu'il a rassemblés en grand nombre forment encore le noyau des plus prestigieuses collections du musée.

A travers un choix représentatif des bronzes royaux du Louvre, je me réjouis que le public ukrainien puisse découvrir un aspect de l'histoire du goût français et, devant ces œuvres avant tout destinées à la délectation, je lui souhaite de partager le plaisir des visiteurs du musée du Louvre.

Henri LOYRETTE

Кого з нас залишають байдужими слова «Франція», «Париж», «Лувр»? Це, мабуть, не випадково, адже Францію й Україну поєднують зв'язки, які беруть початок з XI століття: дочка великого київського князя Ярослава Мудрого була французькою королевою, дружиною короля Генріха I Капетінга. Після смерті чоловіка Анна Ярославна була регентом при малолітньому сині Філіпові I. Саме з Софії Київської вирушала вона у далеку подорож до невідомої країни, аби залишитися у спогадах нащадків як «Анна руська, королева французька».

І тому символічним є той факт, що нагода вперше презентувати на теренах України всесвітньо відому музейну скарбницю Франції випала Національному заповіднику «Софія Київська».

За багатством і художнім рівнем мистецьких зібрань Лувр належить до найвидатніших у світі та приваблює шанувальників мистецтва з багатьох країн. Провідні музеї світу мали за честь репрезентувати унікальні колекції Лувру у своїх виставкових залах. Національний заповідник «Софія Київська» віднині — серед них.

На запрошення Заповідника та за меценатської допомоги Благодійного фонду «Розвиток України» Лувр привіз до Києва цікаву виставку скульптур «Аполлон в кузні Вулкана»: бронзові скульптури з колекції Людовика XIV в музеї Лувра (Париж, Франція).

Класичні сюжети, відтворені в бронзі майстрами з Італії, Франції, Німеччини, які ми маємо можливість побачити в експозиції, — це лише краплина з найбагатшої скарбниці світового мистецтва під назвою «Лувр», що налічує понад 35 тисяч шедеврів. Високохудожні роботи послідовників відомого майстра Джамболонья, твори, виконані за моделлю Франсуа Жірдона, та інші знайомлять відвідувачів з епохою Людовика XIV.

Сімнадцять скульптурних композицій органічно вписуються в інтер'єр щойно відреставрованих залів пам'ятки архітектури XVIII ст. — Будинку митрополита. Впевнена, що цією виставкою ми з успіхом розпочнемо новий проект «Скарби музеїв світу на святій землі Софії Київської».

Висловлюю щирі вдячності генеральному директору Лувра Анрі Луарету, головному зберігачу Яніку Дюрану, куратору виставки Філіпу Мальгюїру, Раднику з питань культури та співробітництва Посольства Франції в Україні Аїші Керубі за організацію виставки «Бронза французької Корони». А також — Благодійному фонду «Розвиток України», завдяки підтримці якого не лише здійснено виставку, а й видано цей каталог.

До нових зустрічей!

Неля КУКОВАЛЬСЬКА

Генеральний директор Національного заповідника «Софія Київська»

Paris, le Louvre, ces mots évoquent immédiatement pour chacun d'entre nous tous les charmes de la France. C'est naturel si l'on songe aux liens historiques qui unissent l'Ukraine et la France depuis le XI^e siècle, lorsque la fille du Grand Prince de Kiev Iaroslav le Sage devint reine de France en épousant le roi Henri Ier le Capétien. Après la mort du roi, Anna Iaroslavna fut régente auprès de son fils Philippe Ier. C'est à Sainte-Sophie de Kiev qu'elle débuta son long périple vers un pays alors inconnu. Elle est passée à la postérité dans la mémoire des générations suivantes comme «Anne de la Rous', reine de France».

Il est donc symbolique que ce soit à Sainte-Sophie que, pour la première fois en Ukraine, soient présentés des trésors du musée du Louvre, dont la renommée est universelle.

La richesse et l'importance artistique des collections du Louvre lui confère une place prééminente. Il attire, à ce titre, amateurs d'art et visiteurs du monde entier. Les musées les plus célèbres ont eu l'honneur d'exposer les prestigieuses collections du Louvre dans leurs salles. La réserve nationale «Sainte-Sophie de Kiev» les rejoint aujourd'hui.

En effet, à l'invitation de Sainte-Sophie, le Louvre est présent à Kiev à travers une exposition exceptionnelle, organisée avec le soutien de la fondation Rozvytok Ukraïny.

Les sculptures de bronze, œuvres d'artistes italiens, français ou allemands, que nous avons la chance d'admirer dans cette exposition, ne sont qu'une infime partie des très riches collections du Louvre. Ces œuvres magnifiques, réalisées sur des modèles conçus par Giambologna, François Girardon et d'autres, initient le visiteur au goût de l'époque de Louis XIV.

Dix-sept bronzes occupent harmonieusement trois salles de la Maison du Métropolite, monument du XVIII^e siècle récemment restauré.

Je suis convaincue que cette exposition marque le point de départ d'un nouveau projet : «Les trésors des musées du monde sur la terre sacrée de la Sainte-Sophie de Kiev».

Je tiens à exprimer ma vive reconnaissance à Henri Loyrette, directeur général du musée du Louvre, Jannic Durand, conservateur général au département des objets d'art, Philippe Malgouyres, conservateur au département des objets d'art et commissaire de l'exposition ainsi qu'à Aïcha Kherroubi, conseillère de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France en Ukraine, pour l'organisation de l'exposition. Merci également à la fondation Rozvytok Ukraïny : grâce à son soutien, cette exposition comme ce catalogue ont pu être réalisés.

A bientôt pour de nouvelles rencontres et de nouvelles expositions.

Nelia KOUKOVALSKA,

Directrice générale de la Réserve nationale «Sainte-Sophie de Kiev»

Вступ

Поява, а згодом розквіт малої бронзової скульптури в Італії у XV ст. тісно пов'язані з поверненням до античності. Малі античні бронзові статуї, хоч і не в такій значній кількості, як великі мармурові, за якими полювали і які охоче копіювали, але теж були жаданими для колекціонерів. Люди доби Відродження знали про захоплення римлян цими предметами, ціни на які сягали захмарних висот: у спогадах багатьох сучасників тієї доби згадуються і відверто засуджуються подібні зловживання. Одним з перших прикладів малої сучасної бронзової скульптури є зменшена копія відомої античного твору — кінної статуї Марка Аврелія, виконаної Антоніо П'єтро Аверліно, відомим як Філарете, як вважається, у Римі. Цей стилістично-сюжетний зв'язок з Античністю надовго залишиться в історії малої бронзової скульптури. Флоренція не була першим місцем «відродження давнини». Мала бронзова скульптура «під античність» спочатку набула розвитку при дворі Мантуї. Джакомо Аларі Бонакользі, відомий як Антіко (бл. 1460–1528), створив для Ізабелли д'Есте (1474–1539) зменшені копії відомих античних мармурових скульптур. Вишукано елегантні, у цілковитій гармонії з витонченістю та культурою двору Гонзаго, ці вироби мають холодну і тверду поверхню, подекуди вкриті позолотою. Саме поняття «копія», яке сьогодні асоціюється з виснаженням, відсутністю творчих ідей, є навпаки одним з ключів до розуміння особливої форми отримання насолоди від цих творів: суть задоволення, як це не парадоксально, полягає саме у перенесенні улюбленого твору в інший масштаб та інший матеріал.

Місто Падуя, інтелектуальне життя в якому концентрувалося навколо університету, було найвідомішим центром малої бронзової скульптури у XVI ст. Поряд зі статуєтками, створеними на гуманістичні теми радше античної літератури, аніж скульптури, любов'ю аматорів користуються предмети побуту. Підсвічники, олійні лампи, чорнильніці, предмети студіоло створюють у місцях інтелектуальної праці атмосферу античності. Про це яскраво свідчить відоме полотно Вітторе Карпаччо, на якому зображений Св. Августин у робочому кабінеті (рис. 1). На цій картині, яка є першою у своєму роді, імітація у скульптурі сусідєє з пародією та підробкою, і ця ознака надовго буде характерною для виробництва та реалізації малих бронзових форм.

Introduction

La naissance puis l'essor de la petite sculpture en bronze en Italie au XV^e siècle est intimement liée à la redécouverte de l'Antiquité. Moins abondants que les grands marbres, recherchés avec frénésie et copiés avec révérence, les petits bronzes antiques furent aussi avidement collectionnés. Les hommes de la Renaissance n'ignoraient pas la passion qu'avaient les Romains pour ce type d'objet, qui atteignait des prix considérables : plusieurs auteurs contemporains rapportent ces excès pour les fustiger. L'un des premiers exemples de petit bronze moderne est une réduction d'une célèbre antique, la statue équestre de Marc-Aurèle. Elle fut réalisée par Antonio di Pietro Averulino dit Filarete, peut-être à Rome. Cette connexion avec l'antique par le style et le sujet allait être durable dans l'histoire du petit bronze. Florence ne fut pas le premier théâtre de ce désir de «revival», puisque c'est à la cour de Mantoue que le petit bronze à l'antique connut son premier développement. Jacopo Alari Bonacolsi dit l'Antico (vers 1460–1528), conçut pour Isabelle d'Este (1474–1539), des réductions de célèbres antiques de marbre. D'une élégance sophistiquée en parfaite harmonie avec le raffinement et la culture de la cour des Gonzague, elles présentent une surface délibérément froide et dure, parfois relevée de dorure. La notion de copie, qui évoque aujourd'hui une idée d'appauvrissement, d'absence de créativité, est au contraire l'une des clés pour comprendre la forme de délectation particulière engendrée par ces objets : tout le plaisir, paradoxal, réside justement dans la transposition d'une œuvre admirée à une autre échelle et dans un autre matériau.

La ville de Padoue, dont la vie intellectuelle était centrée sur l'université, fut le centre le plus remarquable de la floraison du petit bronze au XVI^e siècle. À côté de statuettes aux thèmes humanistes plus inspirés de littérature antique que de sculpture, ce sont les objets utilitaires qui ont la prédilection des amateurs. Flambeaux, lampes à huile, encriers, objets de *studiolo*, créent une atmosphère à l'antique dans les lieux du travail intellectuel. Le tableau de Vittore Carpaccio montrant saint Augustin dans son cabinet en est un exemple célèbre (fig. 1). Dans cette première production, les imitations côtoient les pastiches et les falsifications, un trait qui

Рис. 1. Вітторе Карпаччо. Видіння Святого Августина (фрагмент). Бл. 1502 р. Венеція, Скуола ді Джорджіо дельї Сх'явоні

Fig. 1. Vittore Carpaccio. *La vision de saint Augustin* (détail). Vers 1502. Venise, Scuola di Giorgio dei Schiavoni



Конкуренція з античністю та привабливість самого матеріалу, придворне мистецтво й виробництво предметів розкошу — ось складові, які надовго зумовили потяг до бронзи.

Утім, доведеться чекати середини XVI ст. і повернутися до Флоренції, аби стати свідками справжнього розквіту бронзової статуетки та її поширення Європою. Після поодиноких творів Баччо Бандінеллі та Нікколо Тріболо наступною віхою стає рішення Франциска Медичі прикрасити своє студіоло у Палаццо Веккіо серією бронзових статуеток під орудою Джорджо Вазарі (1570). Цей розкішний декор надовго встановить зв'язок між цим типом скульптури та місцем усамітнення монарха-інтелектуала, монарха-естета. Одним із скульпторів, залучених до роботи, був Жан Болонський, відомий як Джамболонья (1529–1608), чиї бронзові статуї з попереднього десятиліття вважалися найціннішими дипломатичними дарунками. Його творчість, втілена у варіаціях з оголеним жіночим тілом і героїчною чоловічою статуєю, свідчить, як глибоко автор замислювався над лінією та простором. Ідеальною формою її вираження стала бронзова статуетка, розмір якої дозволяє якнайповніше насолодитися різними ракурсами та багатством її контурів; матеріал виробу через напругу, що створюється поєднанням великих синтетичних планів і гострих деталей, варіаціями з патиною, приємно підкреслює контраст між ментальним характером творчої задумки та чуттєвістю її втілення. У своїй майстерні Джамболонья підготував ціле покоління митців: твори Адріана де Врі, П'єра Франквіля, Хуберта Герхарда та Ханса Райхле поширилися Європою, а з ними і захоплення бронзою. Їх нащадки на флорентійській сцені — П'єтро Такка та Антоніо Сусіні, а згодом і їх послідовники, — продовжили виготовляти статуетки за моделями великого скульптора, хоча й дещо зміненими, до початку XVIII ст.

Захоплення бронзою досягло апогею в останні роки XVI ст.: Мілан, Рим, Венеція та Флоренція мають своїх великих скульпторів-ливарників, майстерні яких приваблюють іноземних майстрів. Збирання бронзи стає ознакою королівських колекцій, більш властивою для Північної Європи, аніж для латинських країн. Центрами були Прага, Відень та Мюнхен, хоча й у

marqua durablement la fabrication et le commerce des petits bronzes...

Emulation de l'antique et fascination pour le matériau lui-même, art de cour et objets de l'intimité : les composantes du goût pour les bronzes sont en place et ne varieront guère.

Il faut cependant attendre le milieu du XVI^e siècle et retourner à Florence pour assister au véritable essor de la statuette de bronze et sa diffusion européenne. Après les créations isolées de Baccio Bandinelli ou Niccolò Tribolo, la décision d'orner le *studiolo* de François de Medicis au Palazzo Vecchio d'une série de statuettes de bronzes, sous la direction de Giorgio Vasari, est un jalon capital (1570). Ce décor ambitieux par son programme établit une connexion durable entre ce type de sculpture et l'intimité d'un monarque intellectuel et esthète. L'un des sculpteurs mis à contribution est Jean de Bologne, dit Giambologna (1529–1608), dont les statuettes de bronze constituaient de précieux cadeaux diplomatiques depuis la décennie précédente. Sa sculpture, à travers de multiples variations sur le nu féminin ou l'anatomie héroïque, est une réflexion profonde sur la ligne et l'espace ; elle a trouvé une forme d'expression parfaite dans la statuette de bronze. Leur échelle permet de jouir complètement de la multiplicité de points de vue et de la richesse des contours ; la matière, par la tension des surfaces entre grands plans synthétiques et détails incisifs, les variations de la patine, souligne agréablement le contraste entre le caractère mental de l'invention et la grande sensualité de sa mise en œuvre. Giambologna forma dans son atelier une génération d'artistes : Adrian de Vries, Pierre Francqueville, Hubert Gerhard ou Hans Reichle diffusèrent dans toute l'Europe ses créations et le goût des bronzes. Ses héritiers directs sur la scène florentine, Pietro Tacca et Antonio Susini, continuèrent, et leurs descendants après eux, à produire des statuettes d'après ses modèles plus ou moins transformés jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Ce goût connut une véritable explosion dans les dernières années du XVI^e siècle : Milan, Rome, Venise et Florence, ont leurs grands sculpteurs-fondeurs, dont les ateliers attirent les praticiens étrangers. Rassembler des bronzes devint la marque des collections princières, un goût plus marqué

Флоренції, Модені, Венеції чи Римі таких предметів теж не бракувало. Саме ці престижні моделі волів відтворити Людовік XIV. За відсутністю флорентійських скульптур менш успішні колекціонери могли втішитися копіями, відлитими фламандськими або німецькими ливарниками. У першій половині XVII ст. немає жодного робочого кабінету, в якому б не було декількох таких скульптур, про що свідчать інвентарні документи та живопис інтер'єру. На полотнах того часу в оточенні картин, розвішаних щільними рядами на стінах, ми бачимо гіпсові, воскові та бронзові скульптури «під античність». Винахід, композиція вражають більше, ніж сам предмет, саме цим і пояснюється успіх навіть пересічних виробів або простих гіпсових копій. На картині Віллема ван дер Гехта молодшого, яка увічніює візит ерцгерцога Альберта й ерцгерцогині Ізабели до майстерні Корнеліуса ван дер Геста, найпопулярніші моделі Джамболонья розташовані на столі у центрі композиції (див. кат. 8 та 11). Бронзові колекції ділилися на три великі категорії: антична бронза (або її імітація), копії великих античних скульптур, вироби за моделями Джамболонья. Королівська колекція також не є винятком з цього правила.

На початку XVII ст. захоплення бронзою у Франції потроху згасає: єдиний, хто бажає позмагатися з італійськими чи германськими вельможними колекціонерами, був кардинал Рішельє. Крім колекції антикваріату та живопису, він практично з нуля створив колекцію бронзових скульптур, описаних у різноманітних інвентарях, здебільшого, з творів Джамболонья. Серед аматорів мистецтва середини XVII ст. особливе місце належить другому князеві Ліхтенштейну Карлу Евсебіусу (1611–1684); інвентар 1658 р. дає змогу оцінити масштаб його надбань флорентійської бронзи. Його уподобання цілком відповідають смаку великих колекціонерів XVII ст.: ті ж самі моделі опиняться згодом у колекції Людовіка XIV. Зокрема, це стосується скульптурних груп, навіяних моделями Джамболонья: *Геркулес і кентавр* (див. кат. 8), *Геркулес і Антей* (див. кат. 9), *Викрадення Деяніри* (див. кат. 11), флорентійських творів більш пізньої доби, наприклад, *Гравців в сакомацоне* (див. кат. 12), або зменшених копій античних скульптур, зокрема, *Лаокоона* (див. кат. 2) та *Фарнезького бика* (див. кат. 3).

дана Європа півночі, ніж у країнах латинської Європи. Прага, Відень чи Мюнхен були центрами, навіть якщо приклади не бракували в Флоренції, Модені, Венеції чи Римі. Це були ці престижні моделі, яких Людовік XIV хотів копіювати. Замість флорентійських бронз, колекціонери менш багаті могли втішитися копіями, виготовленими фламандськими чи німецькими ливарниками. У першій половині XVII ст. немає жодного робочого кабінету, в якому б не було декількох таких скульптур, про що свідчать інвентарні документи та живопис інтер'єру. На полотнах того часу в оточенні картин, розвішаних щільними рядами на стінах, ми бачимо гіпсові, воскові та бронзові скульптури «під античність». Винахід, композиція вражають більше, ніж сам предмет, саме цим і пояснюється успіх навіть пересічних виробів або простих гіпсових копій. На картині Віллема ван дер Гехта молодшого, яка увічніює візит ерцгерцога Альберта й ерцгерцогині Ізабели до майстерні Корнеліуса ван дер Геста, найпопулярніші моделі Джамболонья розташовані на столі у центрі композиції (див. кат. 8 та 11). Бронзові колекції ділилися на три великі категорії: антична бронза (або її імітація), копії великих античних скульптур, вироби за моделями Джамболонья. Королівська колекція також не є винятком з цього правила.

На початку XVII ст. захоплення бронзою у Франції потроху згасає: єдиний, хто бажає позмагатися з італійськими чи германськими вельможними колекціонерами, був кардинал Рішельє. Крім колекції антикваріату та живопису, він практично з нуля створив колекцію бронзових скульптур, описаних у різноманітних інвентарях, здебільшого, з творів Джамболонья. Серед аматорів мистецтва середини XVII ст. особливе місце належить другому князеві Ліхтенштейну Карлу Евсебіусу (1611–1684); інвентар 1658 р. дає змогу оцінити масштаб його надбань флорентійської бронзи. Його уподобання цілком відповідають смаку великих колекціонерів XVII ст.: ті ж самі моделі опиняться згодом у колекції Людовіка XIV. Зокрема, це стосується скульптурних груп, навіяних моделями Джамболонья: *Геркулес і кентавр* (див. кат. 8), *Геркулес і Антей* (див. кат. 9), *Викрадення Деяніри* (див. кат. 11), флорентійських творів більш пізньої доби, наприклад, *Гравців в сакомацоне* (див. кат. 12), або зменшених копій античних скульптур, зокрема, *Лаокоона* (див. кат. 2) та *Фарнезького бика* (див. кат. 3).

Ау дэбют дуг XVII^e сiєклe, цeтa пaссiон нe сeмблe пaс трєс вивe в Фрaнцe : лe сeул cоллeкцiоннєур qui afficha un дєсир дe ривaлизєр aвeк лeс cоллeкцiонс princиєrєs италиєnnєs ou germaniques fut лe cardinal дe Richelieu. Comme pour лeс antiques ет лeс peintures, ил сe constitua, *ex nihilo*, une cоллeкцiон дe bronzes connue par diffєrents inventaires ет qui montre une прєєminєncє дe сeuvres дe Giambologna. Parmi лeс amateurs ду milieu ду XVII^e сiєклe, une place particuliєrє doit єтрє accordєє a Karl Eusebius, second prince дe Liechtenstein (1611–1684); un inventaire дe 1658 permet дe mesurer л'єtєndue дe сeс achats дe bronzes florentins. Ses choix sont tout a fait conformes au goűt дeс grands cоллeкцiоннєurs ду XVII^e сiєклe : лeс mєmєs modєlєs figurent ensuite dans лa cоллeкцiон дe Louis XIV. C'єst лe cas, entre autres, дeс groupes inspirєs дe Giambologna, *Hercule ет лe centaure*

Рис. 2. Віллем ван дер Гехт молодший. *Візит ерцгерцога Альберта до майстерні Корнеліуса ван дер Геста*

(фрагмент). 1628 р. Антверпен, Будинок-музей Рубенса

Fig. 2. Willem van der Haecht le jeune. *Visite de l'archiduc Albert dans l'atelier de Cornelis van der Geest*

(détail). 1628. Antwerp, Rubenshuis



Збираючи колекцію, Людовік XIV прагне не стільки задовольнити своє особисте бажання, скільки накопичити твори мистецтва, які б якнайліпше віддзеркалювали славу та велич французької монархії. Це стосується як антикваріату, так і бронзи, і, дещо меншою мірою, живопису. Він полюбляв самоцвіти, діаманти, коштовні дрібнички з дорогоцінних металів, але здавався байдужим до предметів, які виглядали суворо через матеріал виконання або сюжетну композицію. Королівська колекція, хоч і велика, але відображає, насамперед, смаки колекціонерів, які лежать в її основі. Людовік XIV, ймовірно, успадкував від своїх предків або попередників кілька предметів, які сьогодні важко виокремити, придбавши самостійно лише декілька бронзових виробів 1669 року. Як і інші експонати королівської колекції, ці предмети скуповувалися партіями, з очевидною поспішністю та жадібністю; розпродаж великих колекцій відкривав для цього широкі можливості. Першою колекцією, яка розпродавалася на початку правління самого Людовіка XIV, була колекція банкіра Еверхарда Ябаха (1618–1695). Відомий, насамперед, своїм неперевершеним зібранням італійських картин і малюнків, більшість з яких згодом увійшли до колекції Французької корони, Ябах зібрав також декілька гарних бронзових скульптур. Вісім з них, у тому числі скульптурна група *Арія і Петус*, другий екземпляр якої Людовік XIV придбав згодом (кат. 1), та група *Лаокоон* (див. кат. 2) були придбані 1661 року.

По-справжньому епохальним було рішення придбати основну частину колекції Луї Кошона Д'Еслена після його смерті 1662 року. Усі тридцять чотири предмети вирізняються якістю та красою. Майже усі вони є творіннями Джамболонья (кат. 8) та рівних йому майстрів або копіями античних скульптур. Луї Д'Еслену також належала одна з версій *Святого Себастьяна*, яка на сьогодні втрачена (див. кат. 14), та екземпляр *Гравців в сакомацоне* (див. кат. 12). Придбання цих експонатів відразу піднесло королівську колекцію на дуже високий рівень, але на цьому все й зупинилося. Після купівлі декількох виробів 1669 р. король задовольнився тими речами, які отримував за заповітами, тобто як дарунки, а також у спадок від своїх родичів.

(cf. cat. 8), *Hercule et Antée* (cf. cat. 9), *l'Enlèvement de Déjanire* (cf. cat. 11), de créations florentines plus récentes, comme le *Jeu du saccomazzone* (cf. cat. 12) ou de réductions d'après l'antique, dont le *Laocoon* (cf. cat. 2) et le *Taureau Farnèse* (cf. cat. 3).

Lorsqu'il collectionne, Louis XIV cherche moins à assouvir une passion personnelle qu'à accumuler des œuvres d'art, qui par leur nature, convenaient à exprimer sa gloire et la grandeur de la monarchie française. Il en est ainsi des antiques, des bronzes et, dans une moindre mesure, des peintures. S'il aimait les gemmes, les pierres dures, les bibelots de métal précieux, il semble avoir été peu sensible à ces objets austères par leur matériau et souvent par leurs sujets. La collection royale, pour importante qu'elle soit, témoigne surtout du goût des collectionneurs qui en furent à l'origine. Louis XIV avait probablement hérité de sa famille ou de ses prédécesseurs de quelques pièces, qui ne sont aisément identifiables et n'acheta directement que très peu de bronzes, quelques uns en 1669. Comme pour d'autres domaines des collections royales, on procéda par lots, avec une impatience et une boulimie manifestes ; les dispersions des grandes collections en fournissaient l'occasion. La première, au début du règne personnel de Louis XIV, fut la première vente du banquier Everhard Jabach (1618–1695). Surtout célèbre pour son extraordinaire collection de tableaux et de dessins italiens dont la plupart entrèrent ensuite dans les collections de la Couronne, Jabach avait rassemblé quelques beaux bronzes. Huit furent acquis en 1661, dont un groupe d'*Aria et Poetus*, dont Louis XIV eut ensuite un second exemplaire (cat. 1) et un groupe du *Laocoon* (cf. cat. 2). La décision véritablement fondatrice fut d'acheter la plus grande partie de la collection de Louis Cauchon d'Hesselin après sa mort en 1662. Les trente quatre pièces se distinguent par leur importance et leur qualité. Il s'agit presque uniquement de bronzes de Giambologna (cat. 8) et ses émules ou de réductions d'antiques. Il avait aussi possédé une version du *Saint Sébastien*, aujourd'hui perdue (cf. cat. 14) et un exemplaire du *Jeu du saccomazzone* (cf. cat. 12). Cet achat hissait d'emblée la collection royale à un très haut niveau, mais ce premier effort ne fut pas suivi. Après les quelques achats de



Рис. 3. Ніколя Шевальє за ескізом Рене Шарпантьє.

Вигляд галереї Франсуа Жірдона. До 1709 р.

Fig. 3. Nicolas Chevallier d'après René Charpentier

Vue de la galerie de François Girardon. Avant 1709

1689 року свою колекцію заповів королю директор Французької академії у Римі Шарль Еррар. До королівської скарбниці одразу увійшли 72 експонати, у тому числі 18 бюстів (кат. 4 та 5). За винятком позолоченого *Святого Себастьяна* (кат. 14), це була ще одна колекція, зібрана з античних скульптур, адже ця тема надзвичайно приваблювала Шарля Еррара. Поряд з традиційними зменшеними копіями (кат. 1 та 3) з'являється безліч малих античних або віднесених до них бронзових скульптур, а також чимало статуеток тварин: обидві ознаки є нетиповими для колекцій того часу. На жаль, за винятком окремих експонатів, якість цілого особливого ентузіазму не викликала.

Тим більш вражаючою є щедрість Андре Ленотра, який 1693 р. подарував Людовіку XIV з власної колекції понад 30 ретельно відібраних експонатів. Великий шанувальник італійського мистецтва, він зібрав незрівнянний ансамбль флорентійської бронзи, у якому переважали твори Джамболомня (кат. 11). Не залишаючи поза увагою надвичайно гарні античні копії (кат. 1, 6 та 7), він, як не дивно, також цікавився більш сучасною скульптурою Фердинандо Такка або Мішеля Анг'є (див. кат. 15). То був останній значний внесок у королівську колекцію, до якої наступники Людовіка XIV не додали майже нічого.

Відсутність інтересу до бронзи є особливо помітною під час розпродажу чудової колекції Франсуа Жірдона. Перший скульптор короля, Жірдон зібрав у своєму помешканні й у майстерні в Луврі солідну колекцію. До 1709 р. він опублікував розкішну серію з тринадцяти гравюр у виконанні Ніколя Шевальє (остання — Франца Ертенже) за ескізами Рене Шарпантьє, на яких його колекція постає елегантно розміщеною в уявній галереї. Левова частка у цій колекції репрезентована виробами з бронзи; можливо, деякі з них були взяті ним з колекції Рішельє. Вільгельм Оранський 1699 р. зробив спробу придбати весь ансамбль; зрештою, після смерті скульптора 1715 р. його ушлявлена колекція була розпорошена, і Французька корона не придбала жодного з її експонатів. Гравюри дають уявлення про те, як в ідеалі мала виглядати скульптурна колекція 1700 року (рис. 3).

1669, le roi se contenta d'accepter les legs ou les dons, ou de recueillir, par héritage, certaines pièces qui se trouvaient chez ses proches.

Charles Errard, directeur de l'académie de France à Rome, légua sa collection au Roi en 1689, ce qui fit entrer soixante douze bronzes, dont dix-huit bustes (cat. 4 et 5) dans les collections royales. Outre le *Saint Sébastien doré* (cat. 14), la collection était là encore construite autour des antiques, un domaine qui fascinait Charles Errard. A côté des traditionnelles réductions (cat. 1, 3) apparaissent un grand nombre de petits bronzes, antiques ou supposés tels, ainsi que de nombreuses statuettes d'animaux, deux types d'objets qui ne sont pas caractéristiques des collections du temps. Malheureusement, hormis quelques pièces isolées, la qualité de l'ensemble n'est guère enthousiasmante.

La générosité d'André Le Nôtre en paraît d'autant plus remarquable : il offrit à Louis XIV, en 1693, plus de trente pièces choisies avec soin dans sa collection. Grand amateur d'art italien, il avait su réunir un superbe ensemble de bronzes florentins, dominé par les créations de Giambologna (cat. 11). Il ne négligea pas les réductions d'antique, de très belle qualité (cat. 1, 6, 7) et s'intéressa aussi, ce qui est plus original, à la sculpture plus récente de Ferdinando Tacca ou de Michel Anguier (cf. cat. 15). Ce fut le dernier apport considérable à cette collection, à laquelle les successeurs de Louis XIV n'ajoutèrent quasiment rien. Ce manque d'intérêt est manifeste au moment de la dispersion de la magnifique collection de François Girardon. Premier sculpteur du Roi, Girardon avait accumulé d'importantes collections dans son logement et son atelier du Louvre. Il fit publier avant 1709 une luxueuse série de treize planches gravées par Nicolas Chevallier (la dernière par Franz Ertinger) d'après des dessins de René Charpentier, qui montrent sa collection de sculptures élégamment disposée dans une galerie virtuelle. Les bronzes s'y taillent la part du lion ; peut-être avait-il recueilli certains bronzes de la collection de Richelieu. Guillaume d'Orange aurait tenté d'acquérir l'ensemble en 1699 ; la collection fut finalement dispersée, en dépit de sa célébrité, à la mort du sculpteur en 1715, sans que la Couronne n'en achetât une pièce. Les planches gravées donnent une idée de la présentation idéale d'une collection de sculpture autour de 1700 (fig. 3).

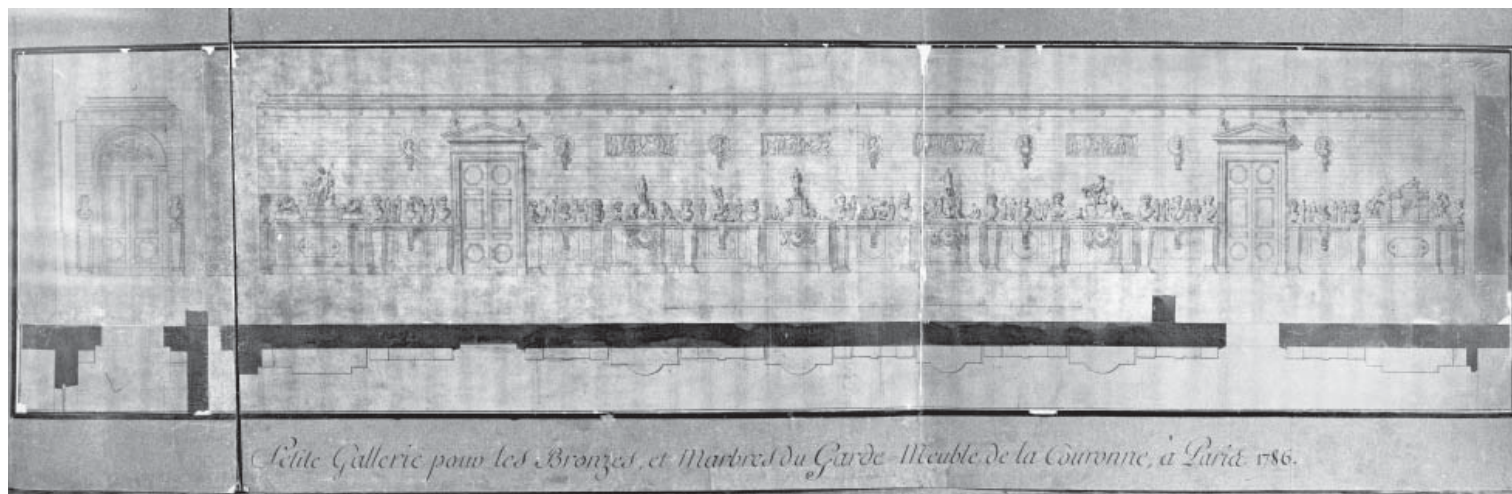


Рис. 4. Жан-Демосфен Дюгур. Бронзово-мармурова галерея Королівської меблевої колекції *Garde-Meuble* (фрагмент). 1786 р. Париж, Музей декоративного мистецтва

Fig.4. Jean-Démophile Dugourc. *Galerie pour les bronzes et les marbres du Garde-Meuble* (détail). 1786. Paris, musée des Arts décoratifs

Лише наприкінці XVIII ст. колекція була по-справжньому представлена публіці вже не як набір аксесуарів для меблювання, але в справжній галереї. Галерея бронзи не була передбачена у проєкті нової будівлі *Garde-Meuble*, зведеної 1774 р. на площі Людовіка XV (сьогодні офіс Головного штабу ВМФ на площі Згоди). Вона була створена років з десять по тому в результаті перебудови однієї зі сполучних галерей і прикрашена розписами в стилі «обман зору» авторства архітектора Жана-Демосфена Дюгура (рис. 4). Відбір і розміщення експонатів доручили художнику Жану-Жаку Франсуа Лебарб'є. Галерея відкрилася для публіки 1788 року.

Під час Великої Французької революції бронзові скульптури були конфісковані разом з іншим майном, деякі з них були відправлені у 1793, 1795 та 1797 рр. до Національного музею — теперішнього музею Лувр. На біду для національних колекцій, Директорія вдалася до реалізації предметів мистецтва задля погашення державних боргів: відтак більше сотні бронзових скульптур Французької корони були виставлені на продаж, що пояснює їхню появу у приватних колекціях по всьому світу. Сьогодні близько половини бронзових скульптур, інвентаризованих наприкінці XVIII ст., знаходяться у державних колекціях Франції, здебільшого, у Луврі.

Сімнадцять експонатів, відібраних для нашої виставки, віддзеркалюють основні уподобання цієї колекції: перша й найбільша її частина містить зменшені копії античних скульптур, деякі з яких (кат. 4 та 5) будуть уперше репрезентовані публіці. У другій частині зібрані найпоцінованіші моделі Джамболонья. Нарешті, остання представить оригінальний аспект колекції: бронзові статуї, не пов'язані ані з античністю, ані з іменем Жана Болонського, і які свідчать про еклектичніший погляд на європейський продукт. Деякі з представлених скульптур ніколи не належали до королівських колекцій, але нагадують моделі, які там зберігалися (кат. 15), деякі з яких утрачені (кат. 17) або перебувають поза Лувром (кат. 2, 9, 12, 16).

Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que les bronzes furent vraiment présentés au public, non plus comme des accessoires de l'ameublement, mais au sein d'une véritable galerie de sculpture. La Galerie des bronzes n'avait pas été prévue dans la conception du nouveau bâtiment du *Garde-Meuble*, achevé en 1774 sur la place Louis XV (aujourd'hui siège de l'Etat-major de la Marine sur la place de la Concorde). Elle fut créée, une dizaine d'années plus tard, en transformant une galerie de communication et fut ornée de peintures en trompe-l'oeil conçues par l'architecte Jean-Démophile Dugourc (fig. 4). Le choix et la disposition des pièces furent confiés au peintre Jean Jacques François Le Barbier et la galerie fut ouverte au public en 1788.

A la Révolution, les bronzes furent saisis avec le reste des collections royales et certains envoyés au Muséum national, l'actuel musée du Louvre, en 1793, 1795 et 1797. Malheureusement pour les collections nationales, le Directoire avait alors recours à l'expédient de payer les créanciers de l'Etat en œuvres d'art : plus d'une centaine de bronzes de la Couronne se retrouvèrent ainsi sur le marché, ce qui explique leur présence dans diverses collections publiques et privées du monde entier. Aujourd'hui, environ la moitié des bronzes inventoriés à la fin du XVIII^e siècle se trouve dans les collections publiques françaises, en majorité au musée du Louvre.

Les dix-sept pièces choisies pour cette évocation souhaitent refléter les orientations du goût de cette collection : une première section est consacrée aux réductions d'antiques, part importante de la collection, ce qui sera l'occasion de présenter pour la première fois au public certaines pièces (cat. 4 et 5). La seconde rassemble les modèles les plus appréciés de Giambologna. Enfin, la dernière veut refléter un aspect plus original de la collection : les bronzes qui ne sont pas issus de l'antique ou de Jean de Bologne et qui témoignent d'un regard plus éclectique sur la production européenne. Certains des bronzes ici exposés ne proviennent pas des collections royales, mais évoquent des modèles qui y étaient conservés (cat. 15), certains disparus (cat. 17) et d'autres désormais hors du Louvre (cat. 2, 9, 12, 16).

Галл, що завдає собі смерть над тілом власної дружини, або Арія і Петус

1*

Приписується авторству Джованні Франческо Сусіні (відомий у Флоренції після 1616 року)

Gaulois se suicidant sur le corps de sa femme, dit Aria et Poetus

Attribué à Giovanni Francesco Susini (connu à Florence après 1616 – Florence, 1653/1654)

Ця бронзова скульптура відтворює відому мармурову групу античного походження, яка з 1623 р. зберігається в колекції Лудовісі у Римі. Остання являє собою романську копію однієї із скульптур, які прикрашали пам'ятник королю Пергама Атталу I після його перемоги над галлами. Поодинокі або групові постаті зображують загиблих або поранених галлів: на цій — постає переможений воїн, який вбиває власну дружину і завдає собі смерть, аби уникнути полону. Героїко-драматичний характер цього сюжету надихав дослідників та митців XVII ст., які впізнавали у ньому один з епізодів античної історії: почергово в ньому вбачали Пірама і Фісбу, Секстуса Маріуса та його доньку; втім найбільш поширена інтерпретація ідентифікувала цих двох персонажів як Цецину Петуса (Пета) і його дружину Арію. За участь у змові проти імператора Клавдія Петус засуджений до вчинення самогубства. Перед нерішучістю чоловіка його дружина Арія встромляє в себе ніж, промовляючи до нього: «Це зовсім не боляче, Петус...» Цей приклад відчайдушної відваги відповідав уявленням про романську чесноту, які були поширені у XVII ст. Скульптура мала величезний успіх, і її часто відтворювали: велика мармурова копія була вирізьблена Франсуа Леспіньолю 1684 р. для Версаля, де вона розташована в парі з Лаокооном. Модель, яка походить від П'єра Гран'є, була відлита в бронзі Ле Пілером в 1696–1697 рр.; раніше вважалося, що йшлося про бронзу французького походження. На сьогодні її впевнено приписують флорентійському майстру Джованні Франческо Сусіні, який створив численні бронзові копії античних творів, що дуже цінувалися за якість виконання. Один екземпляр цієї скульптурної групи, що зберігається в Римській Галереї Колонна, був замовлений скульптору Якопо Сальвіаті 1632 р. Він досить близько нагадує наш екземпляр, аби припустити, що обидва походять з однієї майстерні. Сусіні створив ще один екземпляр, який було описано у власності Лоренцо Медичі на момент його смерті 1648 р. Ще одна бронзова скульптура за цим самим сюжетом знаходилася у колекції Людовика XIV (№ 2), але вона донині не ідентифікована.

Ce bronze reproduit un célèbre groupe antique en marbre, conservé depuis 1623 dans la collection Ludovisi à Rome. Celui-ci est une copie romaine de l'une des sculptures qui ornaient un monument consacré par un roi de Pergame, Attale Ier, après sa victoire sur les Gaulois. Les différentes statues ou groupes montrent les Gaulois morts ou blessés : ici, le soldat vaincu tue sa femme et se donne la mort plutôt que d'être fait prisonnier. Le caractère héroïque et dramatique du sujet a fasciné savants et artistes au XVII^e siècle, qui voulurent y reconnaître un épisode de l'histoire antique : on y vit tour à tour Pyrame et Thisbé, Sextus Marius et sa fille, mais l'interprétation la plus courante fut d'identifier les deux personnages à Caecina Paetus et son épouse Arria. Impliqué dans une conspiration contre l'empereur Claude, Paetus fut condamné à se suicider. Devant son hésitation, son épouse Arria se poignarda et lui dit : «Cela ne fait pas mal, Paetus...». Cet exemple de courage farouche correspondait à l'image que l'on avait au XVII^e siècle de la vertu romaine. La sculpture fut très admirée et souvent reproduite : une grande copie de marbre fut sculptée pour Versailles par François Lespingola en 1684, où elle sert de pendant au *Laocoon*. Pierre Granier en donna un modèle qui fut fondu en bronze par Le Pileur en 1696-1697 ; on pensait autrefois qu'il s'agissait de notre bronze. Aujourd'hui, on l'attribue de manière convaincante au Florentin Giovanni Francesco Susini, qui produisit d'assez nombreuses copies d'antiques en bronze, très admirées pour leur qualité. Un exemplaire de ce groupe, conservé à la Galleria Colonna à Rome, a été commandé au sculpteur par Jacopo Salviati en 1632. Il est assez similaire au nôtre pour penser que les deux sortent du même atelier. Susini en avait réalisé un autre inventorié chez Lorenzo de' Medici à sa mort en 1648. Un second bronze de même sujet se trouvait dans la collection de Louis XIV (n° 2) mais il n'est pas identifié à ce jour.

* Les notices techniques des œuvres se trouvent p. 46–47.

*Технічні відомості про експонати наведено на стор. 46–47.



Лаокоон і його сини

Франція, XVII століття, за античними мотивами

2 Laocoon et ses fils

France, XVII^e siècle, d'après l'antique

Відкриття у Римі 1506 р. монументальної композиції, що представляє Лаокоона та його синів, стало гучною подією: у ній одразу ж впізнали твір, який було описано Плінієм Старшим у палаці Тита (*Природнича історія* XXXVI 24). Цей твір ілюструє один з епізодів облоги Трої: Лаокоон, великий жрець Нептуна, виступив проти в'їзду подарованого греками коня; він був за це покараний богами, які надіслали зміїв, аби вони вбили його разом з синами (*Вергілій*. Енеїда II 41–53). Мармурова скульптура, яка була представлена у дворі Бельведера у Ватикані, зазнала величезного успіху, як про це свідчать численні репродукції, що існують у вигляді малюнків і скульптур. Жан-Батіст Тубі виробив її мармурову копію, яка й донині знаходиться у Версальських садах. Людовік XIV мав дві бронзові групи за мотивами цього сюжету, одна з яких була подарована Андре Ленотром, а інша — заповідана художником Шарлем Ерраром (№ 222, № 241). Обидві були конфісковані під час Революції, а згодом, протягом XIX ст., відправлені до замку Сен-Клу, відповідно у 1802 та 1843 рр. Звідти вони зникли у невизначений період, вірогідно, внаслідок пожежі, яка охопила замок під час облоги Парижа 1870 р. Відтоді вони знаходяться у приватних колекціях. Із згадкою про цю надзвичайно цінovanу композицію ми презентуємо цей екземпляр, що походить із заповіту скульптора Жака Едуарда Гато, який захоплювався давнім мистецтвом і зокрема бронзовими скульптурами. Деякі вважають, що це литво має італійське походження, тоді як ми вважаємо його скоріш французьким і датованим XVII ст. Три фігури були відлиті окремо, їх поєднання виконано надзвичайно ретельно. Холодна обробка і карбування чудової якості, але деякі незрозумілі деталі (перерване тіло великого змія на спині Лаокоона) видає недостатню обізнаність з моделлю, яку важко уявити у римського чи флорентійського ливаря. Із бронзи вилито лише три фігури: куб, на якому вони розташовані, зроблений з дерева та покритий ебеновим деревом, що є не дуже поширеним рішенням. Підставку, що є типовою для часів Людовіка XIV, прикрашено інкрустаціями Буля, що чудово нагадує про декоративну функцію цих зменшених копій античних творів в XVII та XVIII ст. Серед численних відомих бронзових варіацій відзначимо примірник на подібній тумбі, який було придбано 1774 р. Полем Метьюеном у Лондоні: він зберігається донині у його нащадків в Коршам Корт.

La découverte à Rome en 1506 d'un groupe monumental représentant Laocoon et ses fils fut un évènement retentissant : on y reconnu immédiatement une œuvre décrite par Pline l'Ancien dans le palais de Titus (*Histoire Naturelle*, XXXVI, 24). Elle illustre un épisode du siège de Troie : Laocoon, grand prêtre de Neptune, s'opposa à l'entrée du cheval offert par les Grecs ; il en fut puni par les dieux qui envoyèrent des serpents pour le tuer avec ses fils. L'œuvre, présentée dans la cour du Belvédère au Vatican, connut un immense succès, comme en témoignent les innombrables copies dessinées et sculptées qui en existent. Jean-Baptiste Tuby en fit une copie de marbre, toujours en place dans les jardins de Versailles. Louis XIV posséda deux groupes de bronze de ce sujet, l'un donné par André Le Nôtre et l'autre légué par le peintre Charles Errard (№ 222 et № 241). Tous deux furent saisis à la Révolution puis envoyés au cours du XIX^e siècle au château de Saint-Cloud, respectivement en 1802 et en 1843. Ils en disparurent à une date inconnue, probablement suite à l'incendie du château lors du siège de Paris en 1870. Il sont depuis dans des collections particulières. C'est pour évoquer cette composition très admirée que nous présentons cet exemplaire, qui provient du legs de Jacques Edouard Gatteaux, un sculpteur passionné d'art ancien et en particulier de bronzes. La fonte en est parfois considérée italienne, mais nous la voyons plutôt française et du XVII^e siècle. Les trois figures sont fondues séparément et l'ajustage est très soigneux. Les reprises à froid et la ciselure sont de très belle qualité mais certaines incompréhensions (l'interruption du grand serpent dans le dos du Laocoon) montre une absence de familiarité avec le modèle difficile à imaginer chez un fondeur romain ou florentin. Seules les trois figures sont fondues en bronze : le cube sur lequel elles sont assises est en bois plaqué d'ébène, une solution peu courante. Son socle, typiquement Louis XIV, est orné de marqueterie Boulle évoque parfaitement la fonction décorative de ces réductions d'antiques au XVII^e et au XVIII^e siècles. Parmi les multiples fontes connues, signalons celle montée sur un socle similaire, acquise en 1774 par Paul Methuen à Londres en 1774, qui se trouve toujours chez ses descendants à Corsham Court.



Покарання Дірки, або Фарнезький бик

Рим, XVII століття, за античними мотивами

3

Le supplice de Dircé, dit le Taureau Farnèse

Rome, XVII^e siècle, d'après l'antique

Фрагменти великої скульптурної групи були знайдені 1545 р. на руїнах термів Каракали у Римі і згодом переміщені до Фарнезького палацу. Ця вражаюча гора мармуру, над якою височіє постать бика (звідки її друга назва) і яка складається з різних фігур, викликала спочатку певні труднощі для інтерпретації. Ключ до пояснення було знайдено знову-таки при прочитанні Плінія Старшого (*Природнича історія* XXXVI 34): він описує, перш ніж згадати композицію Лаокоона, скульптурну групу, що зображує покарання Дірки. Після зваблення Юпітером, Антіопа народила близнюків Амфіона та Зефа. Розлучена зі своїми синами, вона була згодом віддана у рабство Ліком, королем Фів, його дружині Дірці, яка знущалася над нею. Якимось під час вакханалії Дірка спробувала прив'язати Антіопу до рогів навіженого бика. Її сини помстилися за неї, завдавши Дірці покарання, яке вона планувала для їх матері. Ця скульптурна група мала такий самий успіх, як і Лаокоон, і Людовік XIV намагався придбати її 1665 р. Існування великої кількості зменшених копій у бронзі є свідченням цього успіху. Одна з перших і найбільш вдалих була вироблена 1613 р. майстром Антоніо Сусіні; його небіж Джанфранческо продовжив їх виробництво. Кардинал де Рішельє володів одним екземпляром так само, як і скульптор Франсуа Жірдон. Представлений експонат походить з колекції художника Шарля Еррара, що може вказувати на його римське походження.

Les fragments d'un grand groupe sculpté furent découverts en 1545 dans les ruines des thermes de Caracalla à Rome puis transférés au palais Farnèse. Cette impressionnante montagne de marbre dominée par un taureau (d'où son surnom) et animée de diverses figures semblait difficile à interpréter. C'est la lecture de Pline qui donna là aussi une clé d'interprétation (*Histoire Naturelle*, XXXVI, 34): il évoque, peu avant de mentionner le groupe du Laocoon, un groupe représentant le supplice de Dircé. Antiope, violée par Jupiter, enfanta des jumeaux, Amphion et Zéthos. Elle fut ensuite séparée de ses fils et fut donnée comme esclave par Lycus, roi de Thèbes à sa femme Dircé, qui la maltraita. Lors d'une bacchanale, Dircé tenta d'attacher Antiope aux cornes d'un taureau furieux. Ses fils la vengèrent en lui infligeant le supplice qu'elle avait projeté pour leur mère. Le groupe était aussi admiré que le *Laocoon* et Louis XIV tenta de l'acheter en 1665. La grande quantité de réductions en bronze existante témoigne de ce succès. L'une des premières et des plus belles fut réalisée en 1613 par Antonio Susini ; son neveu Gianfrancesco en continua la production. Le cardinal de Richelieu en posséda un exemplaire, tout comme le sculpteur François Girardon. L'exemplaire ici exposé provient des collections du peintre Charles Errard, ce qui peut suggérer une origine romaine.





Бюст жінки, відомий як Агрипина Старша

Рим, XVII століття, за античними мотивами

4

Buste de femme, dite Agrippine l'ancienne

Rome, XVII^e siècle, d'après l'antique

Бюст відтворює античний портрет, що представляє, напевно, жінку із родини Юліїв-Клавдіїв, і в якій зазвичай визнають Агрипину Старшу. Юлія Віпсанія Агрипина, яка померла 18 жовтня 33 р. після Різдва Христового, є типовим втіленням непохитної римської матрони. Онука імператора Октавіана Августа, вона вийшла заміж за Германіка, від якого мала дев'ятьох дітей, серед яких імператор Калігула та Агрипина Молода, яка народила Нерона. Супроводжуючи свого чоловіка у військових кампаніях, вона увійшла до політичного життя після його вбивства; була відправлена у вигнання і ув'язнена за імператорства Тіберія; загинула від голоду у в'язниці. Відвага і зухвальство є домінуючими рисами цієї жінки, чіє життя оповідають Тацит і Светоній. Її зовнішній вигляд є відомим завдяки монетам та медалям, які карбували за правління Калігули. На них зображений її профіль з дуже характерною зачіскою: волосся розділене посередині проділом, який лишає кілька прядок, що вільно спадають і обрамовують чоло. Волосся сплітається на потилиці у коси, які зібрані стрічкою, а два густих пасма вільно спадають на плечі. Ця зачіска є типовою для часів Калігули, але могла використовуватися й іншими жінками: це пояснює також, чому в репрезентованій скульптурі основний наголос робиться на деталях зачіски, яка мусить ідентифікувати персонаж у той час, як риси обличчя опрацьовані більш відсторонено і прохолодно. На відміну від інших бюстів в колекції «Бронза Французької корони», для яких є характерною доволі груба зовнішня поверхня, можливо, аби відтворити схожість з античним мармуром, поверхня цього експонату зазнала ретельної холодної обробки.

Le buste reproduit un portrait antique qui représente sûrement une femme de la famille Julio-claudienne, et dans laquelle on reconnaît habituellement Agrippine l'Ancienne. Julia Vipsania Agrippina, morte le 18 octobre 33 ap. J. C., est le type même de l'inflexible matrone romaine. Petite-fille d'Auguste, elle épousa Germanicus avec qui elle eut neuf enfants, dont l'empereur Caligula et Agrippine la jeune, qui fut la mère de Néron. Suivant son époux dans ses campagnes militaires, elle entra dans la vie politique après l'assassinat de celui-ci ; elle fut bannie et emprisonnée sous Tibère et mourut de faim en prison. Le courage et l'arrogance sont les traits dominants de cette femme dont la vie fut contée par Tacite et Suétone. Son apparence est connue par les monnaies ou des médailles émises sous Caligula, qui montrent son profil avec un coiffure assez caractéristique : les cheveux sont séparés par une raie au milieu, laissant échapper des bouclettes assez libres qui ceignent le front. Ils sont réunis sur la nuque en un catogan de tresses tandis que deux mèches épaisses retombent librement sur les épaules. Cette coiffure est typique de l'époque de Caligula, mais peut avoir été portée par d'autres femmes : ceci explique aussi pourquoi, dans notre bronze, tout l'accent est mis sur les détails de la coiffure, qui est supposée identifier le personnage alors que les traits de son visage sont traités avec beaucoup de distance et de froideur. Contrairement à d'autres bustes des bronzes de la Couronne où la surface conserve un aspect assez brut, peut-être pour évoquer les marbres antiques, la surface a été ici soigneusement reprise à froid.





Бюст жінки, відомий як Весталка

Рим, XVII століття, за античними мотивами

5

Buste de femme, dite Vestale

Rome, XVII^e siècle, d'après l'antique

Це гарне зображення жінки в хустині було відомим у Римі завдяки двом мармуровим екземплярам античного походження, один з яких знаходився у палаці Корсіні, а інший — в залі філософів Фарнезького палацу, нині — в археологічному музеї Неаполя. Істориками було прийнято вважати, що античні скульптури зображують історичні постаті, імена яких були відомі їх античним авторам. У даному випадку головний убір було визнано за убрання весталки (що не є точним). Було, таким чином, визнано його подібність до рис Тучії, найбільш відомої з весталок. Весталки, незаймані діви, що присвячували себе служінню культу вогню, давали обітницю цнотливості; порушуючи клятву, вони прирікали себе на поховання або спалення живцем. Несправедливо звинувачена у порочності, Тучія довела свою невинність, коли переносила у чудесний спосіб воду в решеті. Цей портрет також іноді називають «Весталка Цінгарела», або ж ще гірше — «Цінганела», помилково змішуючи попередньо наведену ідентифікацію з іншим типовим образом — Циганки («Цінгара»), якому також притаманна вкрита голова і який доволі широко представлений в живопису та скульптурі від кінця XVI ст. Краса цієї композиції — жіноче обличчя, обрамоване великими складками хустини, що стікають донизу, — приваблювала митців XVII та XVIII ст., зокрема, в епоху неокласицизму: Антоніо Канова також позичив цей типаж, аби зобразити Тучію.

Ce beau portrait de femme voilée était connu à Rome par deux exemplaires antiques en marbre, l'un au palais Corsini, l'autre dans la salle des Philosophes du palais Farnèse, aujourd'hui au musée archéologique de Naples. Les antiquaires aimaient penser que les sculptures antiques représentaient des figures historiques dont les noms étaient connus par les auteurs anciens. Ici, on a identifié cette coiffure particulière comme un costume de vestale (ce qui est inexact). On y reconnut donc les traits de Tuccia, la plus célèbre d'entre elles. Les vestales, vierges consacrées au service du feu, faisaient vœu de chasteté ; en brisant ce serment, elles s'exposaient à être enterrées vivantes ou brûlées vives. Tuccia, injustement accusée d'avoir rompu ses vœux, prouva son innocence et sa pureté en transportant miraculeusement de l'eau dans un tamis. Ce portrait est aussi parfois nommée «Vestale Zingarella», ou, pire encore «Zinganella», une confusion entre l'identification précédente et un autre type, celui de la Bohémienne («Zingara»), qui a également la tête couverte, et qui est assez fréquemment représentée dans la peinture et la sculpture depuis la fin du XVI^e siècle. La beauté de cette composition, le visage féminin encadré de ces grands plis fluides, séduisit les artistes au XVII^e et au XVIII^e siècle, en particulier au moment du néoclassicisme : Antonio Canova emprunta encore ce type pour représenter Tuccia.





Парні вази з античними мотивами

6-7

Париж (?), кінець XVII століття, за античними мотивами

Paire de vases à l'antique

Paris (?), fin du XVII^e siècle, d'après l'antique

Колекція бронзи Людовіка XIV включає чотири бронзові вази (№№ 203, 204, 230, 231), які мають схожі форми, але різний рельєфний декор: вони утворюють дві ідентичні пари, кожна з яких складається з двох різних ваз. Внаслідок недбалості при нумерації експонатів пари були роз'єднані: двом вазам однієї моделі присвоїли послідовні номери, утворивши таким чином дві різні пари, що складаються з двох ідентичних ваз, утворивши таким чином дві різні пари, що складаються з двох ідентичних ваз. Ми репрезентуємо тут уперше пару у тому вигляді, в якому її було задумано. Структура й орнамент двох ваз подібні між собою і відтворюють структуру Ваз Медичі — великої мармурової вази античних часів, що збереглася у Флоренції, чиє черево зазнало багатьох реставрацій і являє сюжет із не зовсім ясным змістом, можливо, жертвоприношення Іфігенії. Цей рельєф скопійовано на одній з двох ваз. Парна ваза наслідує іншу велику мармурову вазу — Вазу Боргезе, яка знаходиться нині в музеї Лувр. На ній розгортається галаслива вакханалія, яку дуже часто відтворювали митці XVII та XVIII ст. Обидві мармурові вази часто копіювалися у такий спосіб: аби створити гармонійну пару, двічі копіювали Вазу Медичі, і заміняли на череві однієї з них оригінальний рельєф орнаментом з Вазу Боргезе. Три мармурові пари були вироблені у такий спосіб для садів Версаля. Рівень роботи на восковій моделі є надзвичайно витончений, а карбування гідне найкращих ювелірних виробів: до речі, ця дещо прохолодна досконалість мала колись наслідком віднесення їх до витворів епохи неокласицизму. З цієї точки зору, вони посідають особливе місце серед експонатів королівських колекцій бронзових скульптур епохи модерну за античними мотивами.

Parmi les bronzes de la collection de Louis XIV se trouvent quatre vases de bronzes (№ 203, 204, 230, 231) qui sont de formes semblables mais avec un décor en relief différent : ils constituaient deux paires identiques, composées chacune de deux vases distincts. Par une négligence lors du marquage des pièces, les paires furent séparées : on a donné des numéros successifs aux deux vases du même modèle, créant ainsi deux paires distinctes, composées chacune de deux vases identiques. Nous présentons ici pour la première fois une paire telle qu'elle a été conçue. La structure et les ornements des deux vases, similaires, reproduisent celle du *Vase Médicis*, un grand vase de marbre antique conservé à Florence, dont la panse est très restaurée et présente un sujet qui n'est pas très clair, peut-être le sacrifice d'Iphigénie. Ce relief est copié sur l'un des deux vases. Son pendant est inspiré de l'autre célèbre grand vase de marbre, le *Vase Borghèse*, aujourd'hui au musée du Louvre. Sur celui-ci se déploie une bruyante bacchanale, très souvent reproduite par les artistes au XVII^e et au XVIII^e siècles. Les deux vases de marbre furent souvent copiés de cette manière : pour créer une paire harmonieuse, on copiait deux fois le *Vase Médicis* et l'on remplaçait, sur la panse de l'un des deux le relief d'origine par celui qui orne le *Vase Borghèse*. Trois paires en marbre furent ainsi réalisés pour les jardins de Versailles. Le travail sur la cire du modèle est d'une grande délicatesse et la ciselure digne d'un objet d'orfèvrerie ; cette perfection un peu froide les avaient fait d'ailleurs autrefois passer pour des productions néoclassiques. Ils sont assez exceptionnels de ce point de vue dans les collections royales de bronzes modernes d'après l'antique.





8 Геркулес і кентавр

Приписується Антоніо Сусіні (1558–1624), за мотивами Джамболонья (1529–1608)

Hercule et le centaure

Attribué à Antonio Susini (1558–1624), d'après Giambologna (1529–1608)

Бій Геркулеса з кентавром пов'язаний не з його фатальною сутичкою з Нессом, якого він вбив отруйною стрілою (див. експ. 11), а з іншим епізодом, який описано у Байках Гігіна. Перебуваючи в гостях у короля Дексамена, Геркулес позбавив невинності його дочку Деяніру, з якою пообіцяв одружитися. Після його від'їзду кентавр Еврітійон попросив її руки, і батько не наважився відмовити; але в день весілля несподівано з'явився Геркулес, убив кентавра і викрав Деяніру.

Йдеться про першу модель серії робіт зі срібла на тему подвигів Геркулеса, роботу над яким Джамболонья розпочав 1576 року. Часто підкреслюють її спорідненість з великою мармуровою групою за тим самим сюжетом, яку виконав кілька років до того Вінченцо де Россі (Флоренція, Палаццо делла Синьорія); втім остання ілюструє інший епізод: під час полювання на Еріманського вепра Геркулес був гостем кентавра Фолоса. Під впливом ароматів вина, яке подали на його честь, кентаври напали на нього зі смолоскипами, патиками і камінням.

Модель, яка слугувала для відливання, невідома. Джамболонья отримав по тому замовленню на велику мармурову групу, яку він завершив 1599 р. Бронзові екземпляри були засвідчені лише після цієї дати: перший з них фігурував у посмертному описі майна Лоренцо Сальвіаті (1609 р.), де приписувався Антоніо Сусіні (Рим, Галерея Колонна). Досконала збіжність між бронзою та мармуром, аж до вельми оригінальної форми підставки, наводить на думку, що вона являє собою скоріш зменшену копію мармурової групи, аніж відтворення оригінальної моделі для лиття зі срібла. Наш експонат є дуже близьким до неї як за якістю, так і за композицією, зі своєю зменшеною напівкруглою підставкою, і може також бути приписаний Антоніо Сусіні. Ще одна версія менш витонченої якості знаходилася у складі колекцій королівського Двору (№ 227; Париж, Національна Служба меблювання). Третя версія (№ 55), яка знаходиться нині у Wallace Collection, в Лондоні, виступає в багатьох варіантах і може належати авторству Джованні Франческо Сусіні.

La lutte d'Hercule et du centaure n'est pas en rapport avec son affrontement fatal avec Nessus, qu'il tua d'une flèche empoisonnée (Cf. cat. 11), mais avec un autre épisode rapporté dans les *Fables* d'Hyginus. Invité par le roi Dexamène, Hercule en déflora la fille, Déjanire, qu'il promit d'épouser. Après son départ, le centaure Eurytion la demanda en mariage, et son père n'osa refuser ; mais le jour des noces, Hercule survint, tua le centaure et enleva Déjanire. Il s'agit du premier modèle de la série des travaux d'Hercule en argent conçue par Giambologna à partir de 1576. On souligne souvent sa parenté avec le grand groupe de marbre de même sujet sculpté quelques années auparavant par Vincenzo de' Rossi (Florence, Palazzo della Signoria) mais qui illustre un épisode différent : pendant la chasse au sanglier d'Erymanthe, Hercule était l'hôte du centaure Pholos. Les centaures, attirés par l'odeur du vin servi en son honneur, l'attaquèrent armé de torches, de branches et de rochers.

Le modèle de la fonte en argent n'est pas connu. Giambologna reçut ensuite la commande d'un grand marbre, qu'il acheva en 1599. Les exemplaires en bronze ne sont attestés qu'après cette date, le premier apparaissant dans l'inventaire après décès de Lorenzo Salviati (1609) où il est attribué à Antonio Susini (Rome, Galleria Colonna). La parfaite concordance entre ce bronze et le grand marbre, jusque dans la forme si particulière de la terrasse, laisse penser qu'il est une réduction du marbre plutôt que la reprise du premier modèle pour la fonte en argent. Notre exemplaire en est très proche, en qualité et en composition, avec sa terrasse réduite en demi-cercle, et peut aussi être attribué à Antonio Susini. Une seconde version, d'une qualité plus banale, se trouvait dans les collections royales (№ 227 ; Paris, Mobilier National). Une troisième (№ 55) aujourd'hui à la Wallace Collection de Londres, présente beaucoup de variantes et pourrait revenir à Giovanni Francesco Susini.



9 Геркулес, який душить Антея

Флоренція (?), XVIII століття (?), за мотивами Джамболонья (1529–1608)

Hercule étouffant Antée

Florence (?) XVIII^e siècle (?) d'après Giambologna (1529–1608)

Син Нептуна і Землі, гігант Антей перемагав усіх супротивників, оскільки набирився сил від дотику до своєї матері. Аби перемогти, Геркулес задушив його, відірвавши від землі. Шість робіт зі срібла на тему подвигів Геркулеса були замовлені Джамболонья для прикраси Трибуни Галереї Уффіці (1576–1586 рр.): *Геркулес і кентавр* (див. експ. 8), *Геркулес і Антей*; *Геркулес і Немейський лев*, *Геркулес і Лернейська гідра* (див. експ. 17); *Геркулес, який тримає земну кулю*, *Геркулес і Еріманський вепр*. Найбільш вдала бронзова версія групи *Геркулес і Антей* належала Рудольфу II і нині знаходиться у Відні. Джамболонья знаходить натхнення у відомій античній групі, що представлена у дворі Палацу Пітті у Флоренції, вперше досліджуючи цей тип композицій з кількох фігур, якому він мусить завдячувати своєю відомістю.

Груповою композицією за цим сюжетом і, вірогідно, за тією ж моделлю, з'являється на початку каталогу колекції «Бронза Французької корони» (№ 1); її було продано 1796 р., і на сьогодні її постійне місцезнаходження не встановлене. Друга груповою композиція (№ 49) знаходиться сьогодні в Wallace Collection у Лондоні. Слід третього екземпляра (№ 57), як видається, зникає протягом XVIII ст. Аби згадати про всі ці бронзові скульптури, ми репрезентуємо екземпляр, що увійшов до наших колекцій у XIX ст. Він був оприлюднений і довго виставлявся як такий, що походить із майстерні Джамболонья; втім його натуралістична підставка, яка не є частиною моделі і була виплавлена окремо, є ознакою більш пізньої дати. Водночас не йдеться про один із прикладів лиття, яким прославився Шарль Крозатє у XIX ст., для якого були властиві набагато твердіші поверхні, глибоке карбування і яке натомість не має подібних кованих елементів, що приховують дефекти лиття. Наша композиція свідчить скоріш про неперервний успіх, якого зазнали ці моделі протягом XVII і XVIII ст.

Fils de Neptune et de la Terre, le géant Antée triomphait à la lutte de tous ses adversaires car il puisait ses forces au contact de sa mère. Pour le vaincre, Hercule l'étouffa en le soulevant du sol. Six travaux d'Hercule en argent furent initialement commandés à Giambologna pour le décor de la Tribune des Offices (1576–1586): *Hercule et le centaure* (cf. cat. 8), *Hercule et Antée*; *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule et l'hydre de Lerne* (Cf. cat. 17); *Hercule portant le globe*, *Hercule et le sanglier d'Erymanthe*. Le plus bel exemplaire en bronze du groupe d'*Hercule et Antée* est celui de Rodolphe II aujourd'hui à Vienne. Giambologna s'inspire d'un célèbre groupe antique présenté dans la cour du Palais Pitti à Florence, explorant pour la première fois un type de composition à plusieurs figures qui fit sa renommée (Cf. l'*Enlèvement de la Sabine*; cat. 10).

Un groupe de ce sujet, et probablement d'après le même modèle, apparaît en tête du catalogue des bronzes de la Couronne (№ 1); il fut vendu en 1796 et n'est pas localisé aujourd'hui. Un second groupe (№ 49) se trouve aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres. Un troisième exemplaire (№ 57) semble disparaître au cours du XVIII^e siècle. C'est pour évoquer ces bronzes que nous présentons ici un exemplaire entré dans nos collections au XIX^e siècle. Il a été publié et longtemps exposé comme de l'atelier de Jean de Bologne mais sa terrasse naturaliste, qui n'appartient pas au modèle et est fondue à part, est l'indice d'une date plus tardive. Cependant, il ne s'agit pas de l'une de ces fontes réalisées par Charles Crozatier au XIX^e siècle, qui se distinguent par leurs surfaces beaucoup plus dures, une ciselure appuyée et ne présentent pas de ces pièces battues qui dissimulent les défauts de fonte. Notre groupe témoigne plutôt de la fortune ininterrompue de ces modèles pendant tout les XVII^e et XVIII^e siècles.



Викрадення Сабінянки

10

Enlèvement de la Sabine

Флоренція, XVII століття, за мотивами Джамболонья (1529–1608)

Florence, XVII^e siècle, d'après Giambologna (1529–1608)

Тит Лівій і Плутарх оповідають, що Ромул, аби забезпечити розвиток щойно заснованого ним Рима, вирішив організувати викрадення жінок сусіднього народу — сабінів. Пов'язаний з витоками Рима, цей епізод часто ставав темою для митців. У нашому випадку не стільки інтерес до античної історії, скільки пошук нових просторових рішень у скульптурі спонукав Джамболонья до створення *Викрадення Сабінянки*, великої мармурової скульптури, яка виставлена в Лоджії (Флоренція) і є, безперечно, його шедевром. Через присутність двох фігур майстер вже починав вивчати проблематику численних ракурсів, зокрема, в скульптурних групах *Геркулес і Антей* (див. експ. 9) і *Чоловік, який викрадає жінку*, яка пізніше отримала назву *Викрадення Сабінянки*. Він додав третю фігуру розпростертого старця, аби збагатити й ускладнити композицію та розвинути у такий спосіб своє вчення про скульптурну техніку. Для створення атлетичної фігури римлянина він використав в якості моделі воїна з високою статуєю, якого він помітив на одному з богослужінь. Відсутність костюму та аксесуарів підкреслює, що йдеться саме про дослідження форм, які вільно розгортаються у просторі, а не про якусь композицію наративного характеру. Ця колосальна мармурова група була презентована флорентійській публіці 14 січня 1583 р. Один з екземплярів (приватна колекція), з дещо відмінною підставкою, несе на собі підпис Джамболонья. Наш експонат відповідає великій мармуровій групі, але Сабінянка не має діадеми на голові. Людовік XIV мав не менше чотирьох екземплярів: № 32, з якого зберігся лише Сабінянин, виставлений тут № 54, № 186 та № 187, що на сьогодні не ідентифіковані. Так само загублений № 5, також мало описаний, і невідомо, чи йшлося про другу версію групи Жірдона (див. експ. 16), чи то про п'ятий екземпляр *Викрадення Сабінянки*! Без сумніву, найбільш відома з творінь Джамболонья, вона безперервно перевидавалася у бронзі від кінця XVI ст. аж до наших днів, і посідає величезне місце в історії європейської скульптури (див. експ. 16).

Tite-Live et Plutarque rapportent que Romulus, pour assurer le développement de Rome qu'il venait de fonder, décida d'organiser l'enlèvement des femmes d'un peuple voisin, les Sabins. Lié aux origines de Rome, l'épisode fut souvent illustré par les artistes. Ici, ce n'est pas l'intérêt pour l'histoire antique, mais la recherche d'une nouvelle spatialité dans la sculpture qui conduisit Giambologna à concevoir l'*Enlèvement de la Sabine*, un grand marbre exposé dans la Loggia à Florence et incontestablement son chef-d'œuvre. Il avait déjà étudié, avec deux figures, ces questions de multiples points de vues avec le groupe d'*Hercule et Antée* (cat. 9) puis avec un *Homme enlevant une femme*, dit plus tard *Enlèvement de la Sabine*. Il ajouta une troisième figure, un vieillard prostré, afin de rendre la composition plus riche et plus complexe et déployer ainsi sa science de la sculpture. Il aurait, pour la figure athlétique du Romain, utilisé comme modèle un soldat de très grande taille qu'il avait remarqué à la messe ! L'absence de costume ou d'accessoires souligne qu'il s'agit bien d'une étude de formes se développant librement dans l'espace et non d'un groupe narratif. Le groupe colossal de marbre fut révélé au public florentin le 14 janvier 1583. Un exemplaire (coll. part.) avec une terrasse un peu différente, porte la signature de Giambologna. Le nôtre correspond au grand marbre, mais la Sabine ne porte pas de diadème. Louis XIV en posséda au moins quatre exemplaires : le № 32, dont seul le Sabin est conservé, le № 54 ici exposé, le № 186 et le № 187, aujourd'hui non identifiés. Le № 5, qui est aussi perdu, est assez mal décrit et l'on ne sait s'il s'agissait d'une seconde version du groupe de Girardon (cat. 16), ou d'un cinquième exemplaire de l'*Enlèvement de la Sabine* ! De loin la plus fameuse des créations de Giambologna, elle est éditée en bronze sans interruption depuis la fin du XVI^e siècle jusqu'à nos jours et sa postérité dans la sculpture européenne est considérable (cf. cat. 16).



Викрадення Деяніри

Майстерня Джамболонья (1529–1608)

11 Enlèvement de Déjanire

Atelier de Giambologna (1529–1608)

Прибувши до річки, яка розлилася внаслідок дощів, Геркулес і Деяніра не знали, як її перейти. Кентавр Несс, який знався на бродях, запропонував взяти собі на спину тремтячу Деяніру. Однак, поки герой уплав перетинав потік, кентавр втік зі своїм цінним вантажем, аби силою заволодіти нею. Тоді Геркулес вхопив лук і пронизав кентавра змоченою в крові гідри стрілою (див. експ. 17). Не менш як сім версій цієї скульптурної групи фігурували в королівських колекціях: № 10, без постійного розміщення; № 56 (репрезентований тут); № 175 (OA 9520), який є варіацією на модель Джамболонья, можливо, авторства Антоніо Сусіні; № 176 (OA 11896), найбільш відомий сьогодні, завдяки тому, що має підпис; № 177 — не має постійного розташування; № 178, у Версалі, є збільшеною версією № 175; № 305 (OA 9480), досить вірна копія, що виконана із застосуванням примітивної техніки дзеркального відтворення, приписується П'єтро Такка.

Особливу відомість отримали три підписані примірники цієї композиції: подарований Франціском Медичі князю-електору Саксонії перед 1587 р., що зберігається у Дрездені, інший — у Сан-Маріно (Каліфорнія), а також у Луврі (№ 176; OA 11896). Виставлений тут екземпляр є абсолютно подібним до оригінальної моделі, яка зазнала численних варіацій протягом XVII ст.; він має навіть таку саму овальну основу, яка властива примірникам у Дрездені і Сан-Маріно (вона ідентична аж до способу фіксації під плінтом лапок, які підтримують опорні рейки). Наш підписаний екземпляр втратив її протягом XVIII ст. Якщо примірник в Сан-Маріно видається більш живим, завдяки техніці роботи з воском, дрезденський екземпляр є дуже близьким до нашого, і ми не вбачаємо причин, які б не дозволяли стверджувати, що він також походить із майстерні Джамболонья. Варіант з елементами драпірування, що енергійно розвиваються, є скоріш запорукою якості: ці елементи неважко виконати із воску на моделі до відливання, необов'язково опрацьовуючи у формі. Пати́на постає цілком гармонійно до того, що є притаманним для екземплярів початку XVII ст.

Arrivés devant un fleuve grossi par les pluies, Hercule et Déjanire ne savaient où passer. Le centaure Nessus, qui connaissait les gués, offrit de prendre en croupe la tremblante Déjanire. Mais, tandis que le héros franchissait le flot à la nage, le centaure s'enfuit avec sa précieuse charge pour la violer. Hercule se saisit alors de son arc et le transperça d'une flèche trempée dans le sang de l'hydre (cf. cat. 17). Pas moins de sept versions de ce groupe figuraient dans les collections royales : le № 10, non localisé ; le № 56 (ici exposé) ; le № 175 (OA 9520), qui est une variation sur le modèle de Giambologna, peut-être le fait d'Antonio Susini ; le № 176 (OA 11896), le plus célèbre aujourd'hui car il est signé ; le № 177 n'est pas localisé ; le № 178 à Versailles, qui est une autre version, plus grande, du № 175 ; le № 305 (OA 9480) fidèle, mais en miroir, à l'invention primitive ; il est attribué à Pietro Tacca.

D'une manière exceptionnelle, trois exemplaires signés de cette composition sont connus : celui offert par François de Médicis avant 1587 à l'Electeur de Saxe, conservé à Dresde, un autre à San Marino (Californie) et celui du Louvre (№ 176 ; OA 11896). L'exemplaire ici exposé est tout à fait semblable au modèle d'origine, qui fut l'objet de variantes considérables au cours du XVII^e siècle ; il a même cette terrasse ovale qui accompagne les deux exemplaires de Dresde et San Marino (elle est identique jusque dans la fixation des patins sous la plinthe qui soutiennent les tiges destinées au soclage). Notre exemplaire signé l'a perdue au cours du XVIII^e siècle. Si l'exemplaire de San Marino paraît plus vivant par le travail de la cire, celui de Dresde est tout à fait proche du nôtre et nous ne voyons pas ce qui interdit de penser qu'il est également sorti de l'atelier de Giambologna. La variante dans la draperie qui vole assez audacieusement est plutôt un gage de qualité : ce sont des parties facilement réalisées dans la cire sur le modèle avant la fonte, qui ne sont pas nécessairement moulées. La patine est tout à fait en harmonie avec ce que l'on peut attendre sur les exemplaires du début du XVII^e siècle.



Гравці в сакомацоне

12 Флоренція, XVII століття, за мотивами Ораціо Моккі (Монтеваркі (?), бл. 1550–1625) та Ромоло Феруччі (1544–1621)

Le jeu du saccomazzone

Florence, XVII^e siècle, d'après Orazio Mocchi (Montevarchi (?), vers 1550–1625) et Romolo Ferrucci (1544–1621)

Сакомацоне — народна гра, яку практикували на сільських гуляннях у перервах між танцями: утримуючи одну руку на камені, супротивники із зав'язаними очима намагалися вдарити один одного скрученою у вузол ганчіркою, одночасно ухиляючись від ударів. Ця гра на спритність була увічнена в мармуровій скульптурі, яку було створено для садів Боболі, у підніжжя Палаццо Пітті (Флоренція). Її було розпочато Ораціо Моккі, якому, певно, належить оригінальний задум: однак скульптор, котрий звик створювати воскові моделі для втілення у твердому камені, виявився неспроможним довершити мармурову групу, яку довів до кінця Ромоло Феруччі. Джованні Балдинуччі (1624–1697), який оповідає ці факти, говорить про миттєвий успіх композиції та її перевидання у бронзі, воску та гіпсі. Екземпляр із колекції Французької корони знаходиться сьогодні в музеї Бона, в Байоні (№ 36). Наш екземпляр має майже таке саме престижне походження, адже походить із колекції принців де Конде. Ця доволі популярна композиція була репродукована численні рази у бронзі; репрезентований екземпляр Конде, як і примірник з колекції французької Корони, не має основи, що є, на наш погляд, ознакою найдавніших екземплярів. Таким є примірник, який було придбано перед 1658 р. принцом Карлом Евсебіусом Ліхтенштейнським, а також екземпляр з колекції Французької корони. Важкий мармуровий плінт, який підтримує композицію, видається вже пізнішим додатком: на момент її передачі до Музею, 8 преріаля VI року (27 травня 1798 р.), вона дорівнювала 12 дюймів (близько 0.325 м) по висоті без мармурової основи. Відтворення жанрових сцен і сюжетів з народного побуту трапляються дуже рідко на бронзових скульптурах XVII ст.: успіх Сакомацоне Моккі є, з огляду на це, ще більш видатним. В XVII ст. флорентійські ливарі розповсюджували переважно античні сюжети з колекцій Медичі та за мотивами моделей Джамболонья й набагато менше цікавилися скульптурою своєї сучасності.

Le *saccomazzone* est un jeu populaire, qui était pratiqué dans les fêtes rustiques, comme intermède entre les danses : en gardant une main sur une pierre, les adversaires, aux yeux bandés, doivent tenter de se frapper avec un linge noué tout en évitant les coups. Ce jeu d'agilité a été immortalisé par un groupe en marbre sculpté pour les jardins Boboli, aux pieds du palais Pitti, à Florence. Il fut commencé par Orazio Mocchi, à qui revient sûrement l'invention, mais le sculpteur, habitué à donner des modèles en cire pour le travail des pierres dures, s'est trouvé incapable de mener à terme le groupe de marbre, qui fut achevé par Romolo Ferrucci. Giovanni Baldinucci (1624–1697), qui rapporte ces faits, signale le succès immédiat de la composition et son édition en bronze, cire et plâtre. Celui de la collection de la Couronne est aujourd'hui au musée Bonnat à Bayonne (№ 36). Le nôtre a une provenance presque aussi prestigieuse, puisqu'il provient des collections des princes de Condé. Cette composition assez populaire fut reproduite à de multiples reprises en bronze ; l'exemplaire Condé, ici présenté, comme celui de la Couronne, n'a pas de terrasse, ce qui est pour nous la marque des exemplaires les plus anciens. C'est le cas de l'exemplaire acheté avant 1658 par le prince Karl Eusebius de Liechtenstein et de celui de la Couronne. La lourde plinthe de marbre qui le supporte semble un ajout tardif : lors de son dépôt au Museum le 8 prairial an VI (27 mai 1798), il mesure 12 pouces, soient environ 0.325 m, sa hauteur sans le marbre. Les représentations de scènes de genres ou de sujets de la vie populaire sont très rares dans les bronzes du XVII^e siècle : le succès du *Saccomazzone* de Mocchi n'en est que plus remarquable. Au XVII^e siècle, les fondeurs florentins diffusaient surtout les antiques des collections médicéennes et les modèles de Giambologna et s'intéressèrent beaucoup plus rarement à la sculpture contemporaine.



Ясон, який долає дракона

Південна Німеччина, перша половина XVII століття

13

Jason terrassant le dragon

Allemagne du Sud, première moitié du XVII^e siècle

«Озброєний з голови до п'ят чоловік, який підкоряє крилатого дракона»: в такий розпливчастий спосіб було зроблено запис у каталозі бронзових скульптур Французької корони 1707 р. Видається, що насправді йдеться про Ясона в сутичці із драконом, який охороняв Золоте руно. Аргонавти Аполлонія Родоського є основним джерелом історії про Ясона. Пелій, король Іолка та дядько Ясона, який узурпував трон, погоджується повернути його Ясону лише після того, як той здійснить кілька надлюдських подвигів. Він просить, зокрема, привезти йому Золоте руно, що його охороняє дракон, який ніколи не спить. Завдяки чарівному зіллу, яке приготувала закохана в Ясона чаклунка Медея, тому вдається перемогти дракона. Ця сцена описана у *Метаморфозах* Овідія (VII 149–156): «Треба було також за допомогою трав приспати дракона, який ніколи не спав і видавався своєю спиною, потрійним язиком та крючкуватими зубами жакливим охоронцем дерева з руном. Коли Ясон окропив його соком рослини, такої ж сильнодіючої, як і вода Лети, та тричі вимовив слова, аби приспати його <...>, сон увійшов до його очей, які ніколи його не знали». Вірогідно, саме текст Овідія, дуже популярний у XVII ст., слугував за основу. Невідомо, яким чином ця бронзова скульптура увійшла до королівських колекцій. Більше того, її присутність там є зовсім несподіваною: німецька бронза дуже рідко трапляється у цій колекції, де широко переважають статуї античного й італійського походження. Крім того, вона, вочевидь, слугувала елементом фонтану: труба пронизує тіло дракона, який мусив викидати воду зі своєї пащі. Включення бронзових статуєток до фонтанів є традиційним для германського світу, але її присутність тут, у відриві від її утилітарного контексту, дивує.

Позолотою, розтягнутим орнаментним карбуванням цей витвір добре вписується до мистецького контексту Півдня Німеччини початку XVII ст. Дракон дуже подібний до того, що супроводжує Святого Георга на бронзовому надгробку Максиміліана III Австрійського (1558–1618) у церкві Св. Якова (Інсбрук); щодо авторства досі точаться дискусії між Хубертом Герхардом та Каспаром Грасом (орієнтовно 1590–1674), його учнем та соратником. Доволі кремезний вигляд Ясона, деякі деталі його одягу (шолом) знаходять точки дотику із творчістю останнього. Техніка роботи з бронзою, яка була відлита кількома частинами, що з'єднані товстими гвинтами, свідчить про майстра, який звик працювати на більш монументальних об'єктах, і не схожа на стиль ливаря, звиклого до роботи з бронзою невеликого розміру.

«Un homme armé de pied en cap qui dompte un dragon ailé», tels sont les termes vagues de l'inventaire de 1707 des bronzes de la Couronne. Il semble s'agir en fait de Jason aux prises avec le dragon gardien de la Toison d'or. *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes est la source principale de l'histoire de Jason. Pélias, roi d'Iolcos et oncle de Jason qui avait usurpé le trône, n'accepte de le rendre à Jason qu'après que celui-ci eût accompli des exploits surhumains. Il lui demanda donc de ramener la Toison d'or, gardée par un dragon toujours éveillé. Grâce à un philtre préparé par la magicienne Médée, amoureuse de Jason, il parvint à le vaincre. La scène est décrite dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VII, 149–156): «Il fallait encore, grâce aux herbes, assoupir le dragon toujours en éveil qui se signalait par sa crête, sa triple langue et ses dents crochues, horrible gardien de l'arbre à la toison. Quand Jason eut répandu sur lui les sucs d'une plante puissante comme l'eau du Léthé et prononcé trois fois les mots pour l'endormir [...] le sommeil vint à ses yeux qui ne l'avaient jamais connu». C'est probablement le texte ovidien, très lu au XVII^e siècle qui servit ici de référence.

On ne sait pas de quelle manière ce bronze entra dans les collections royales. Sa présence y est d'ailleurs inattendue : les bronzes allemands sont très rares dans cette collection largement dominée par les bronzes antiques et italiens. De plus, il fut manifestement destiné à servir d'élément de fontaine : un tuyau traverse le corps du dragon, qui devait cracher de l'eau par la gueule. Les statuettes de bronze intégrées à des fontaines sont traditionnelles dans le monde germanique mais sa présence ici, hors de son contexte utilitaire, est surprenante.

Par sa dorure, sa ciselure étendue et ornementale, l'œuvre s'inscrit bien dans la production d'Allemagne du Sud du début du XVII^e siècle. Le dragon est assez similaire à celui qui accompagne saint Georges sur le tombeau de bronze de Maximilien III dans la Jakobskirche d'Innsbruck (mort en 1618); la paternité en est toujours discutée, entre Hubert Gerhard et Caspar Gras (vers 1590–1674), son élève et collaborateur. Le canon assez trapu de Jason, certains détails de son costume (le casque) trouvent des points de contact avec l'œuvre de ce dernier. La mise en œuvre technique de notre bronze, fondue en plusieurs pièces assemblées par de grosses vis, témoigne d'habitudes de travail sur des pièces plus monumentales, et n'est pas une approche de fondeur familier avec les petits bronzes.



Щодо цієї знаменитої композиції, яку відтворювали численні рази, з елементами драпірування і без них, і донині зберігається питання стосовно авторства. Ульріх Мідльдорф (1978) приписував її Георгу Петелю, переважно спираючись на подвійний портрет, який приписують пензлю Адама де Костера (Копенгаген, Державний музей мистецтв), на якому зображені два юнаки зі скульптурами, одна з яких є моделлю Святого Себастьяна. Мідльдорф пропонував визнати в цих юнаках Франсуа Дюкенуа і Георга Петеля. Стосовно екземпляра, що належить принцам Ліхтенштейну, було запропоновано ім'я П'єтро Такка, ґрунтуючись на аналогії у виконанні анатомічних деталей, яке ніби нагадує деякі з виконаних ним розп'ять, серед яких Ескуріальське. Крім доволі загального характеру цієї аналогії, треба наголосити, що багато інших деталей не співзвучні стилю П'єтро Такка, або й навіть суперечать йому. В даному випадку воїн-мученик не постає в образі юнака або героя, як це переважно має місце в італійських скульптурах. Уся його права сторона виглядає перекинутою, нога досить незграбно підігнута, з надзвичайною експресією; поза не прагне елегантності, а намагається виразити фізичне страждання, що видається нам досить відмінним від пуристських і безплотних форм П. Такка. Аргументи на користь походження від Еррара, аби підтримати флорентійське походження, теж не можуть бути прийнятні, адже 1665 р. він за дорученням Людовіка XIV перебував також у Франції з метою придбання творів мистецтва. Типаж поверхневої обробки (позолота, зелена патина) та карбування абсолютно відмінні від того, що нам відомо про флорентійську бронзу, і вписується скоріш до германського контексту. Ще один екземпляр, що зберігається в Метрополітен-Музеї в Нью-Йорку, також поєднує зелену патину на тулубі із позолотою. Інші аргументи свідчать на користь не італійського походження: численні літературні джерела, присвячені живопису, згадують цю композицію, і всі відносять її до германського світу: окрім вже згаданого портрета, можна згадати ще один, який приписують Матіасу Гюнделлаху (Мюнхен, Баварський національний музей), на якому святий зображений у такій самій позі; ще один портрет, що знаходиться у приватній колекції, приписують Адаму Ельсхеймеру. Ще одна картина такого ж типу, що належить пензлю Корнеліса де Бельєра, репрезентована у приватному салоні Діжонського художнього музею. На підтвердження успіху композиції в германському світі можна додати її копію на процесійному жезлі, який було вирізьблено 1783 р. Йоханом Мікаелем Фішером (Ділінген). На нашу думку, гіпотеза У. Мідльдорфа, лишаючи осторонь спірне твердження про подвійний портрет, є більш переконливою і може бути підтримана на стилістичних засадах, оскільки аналогії з творами Петеля мають численний і вражаючий характер: патетична і несиметрична поза у *Мертвому зловії* Берлінського державного музею, тулуб і голова красеня Святого Себастьяна з Еслінгена є досить промовистими прикладами. Королівські колекції, можливо, зберігали ще один екземпляр, також із позолотою, який було відчужено 1796 р. (№ 27).

Cette célèbre composition, reproduite à de multiples reprises, avec ou sans draperie, reste problématique quant à son attribution. Ulrich Middeldorf (1978) l'avait attribué à Georg Petel, principalement sur la base d'un double portrait peint attribué à Adam de Coster (Copenhague, Statens Museum for Kunst) qui montre deux jeunes hommes avec des sculptures, dont un modèle du *Saint Sébastien*. Middeldorf proposait d'y reconnaître François Duquesnoy et Georg Petel. A propos de l'exemplaire des princes de Liechtenstein, connu depuis 1658, le nom de Pietro Tacca a été proposé, sur la base d'une analogie de traitement de l'anatomie qui rappellerait certains de ses crucifix dont celui de l'Escorial. Outre le caractère assez générique de cette analogie, il faut souligner combien d'autres traits ne cadrent pas avec le style de Pietro Tacca, mais lui semblent mêmes opposés. Ici, la vision du soldat martyr n'est pas celle de l'adolescent ou du héros privilégiée dans la sculpture italienne. Tout son côté droit semble disloqué et sa jambe est repliée d'une manière assez disgracieuse, très expressive. Son attitude ne recherche pas l'élégance mais à exprimer la souffrance physique et nous semble assez différent des formes puristes et désincarnées de Tacca. L'argument de la provenance Errard pour étayer une origine florentine n'est pas plus valide, car il avait aussi séjourné dans les Flandres en 1665, envoyé par Louis XIV pour acheter des œuvres d'art. Le type de finition (dorure, patine verte) et de ciselure sont tout à fait différent de ce que nous connaissons des bronzes florentins et s'inscrivent mieux dans un contexte germanique. Un autre exemplaire, conservé au Metropolitan Museum de New York, allie aussi la patine verte sur le tronc à la dorure. D'autres arguments plaident en faveur d'une origine non italienne : plusieurs sources picturales citent cette composition, toutes dans le monde germanique : outre le portrait déjà mentionné, on peut citer celui attribué à Matthias Gundelach (Munich, Bayerisches National) qui montre le saint dans la même attitude ; un second, dans une collection particulière est attribué à Adam Elsheimer. Un autre tableau du même type est représenté dans un cabinet d'amateur, dans un tableau de Cornelis de Baellieur (1607–1671) au musée des Beaux-Arts de Dijon. On peut ajouter à la fortune germanique de la composition sa copie sur un bâton de procession sculptée en 1783 par Johann Michael Fischer (Dillingen). Nous trouvons que l'hypothèse de Middeldorf, au-delà de la question débattue du double portrait, est plus convaincante, et peut être défendue sur des bases stylistiques : les analogies avec les œuvres certaines de Petel sont assez nombreuses et frappantes : le *Larron mort* du Staatliche Museum de Berlin pour son attitude pathétique et dissymétrique ou le beau *Saint Sébastien* d'Aislingen pour le torse et la tête en sont des exemples éloquentes. Les collections royales en conservaient peut-être un second exemplaire lui aussi doré, qui fut aliéné en 1796 (№ 27).



15 Амфітрита
Франція, XIX століття, за мотивами Мішеля Анг'є (1612–1686)
Amphitrite
France, XIX^e siècle d'après Michel Anguier (1612–1686)

1652 року Мішель Анг'є створив моделі серії статуєток, що зображують античних богів. Згідно з дослідженнями Шарля Лебрена про засоби вираження пристрастей, ця серія пропонує не стільки зображення конкретних богів, скільки приклади темпераментів або емоцій: тому Юнона постає ревнивою, а Юпітер розгніваним, Плутон сумуючим, а Цербера в сльозах, Марс кривавим, Нептун неспокійним, а Амфітрита безтурботною. Останню супроводжує дельфін, а на лівій руці вона несе ракоподібну істоту; краби, як і омари, є скоріш символами мінливості Фортуни, оскільки рухаються вперед і назад, але іноді — і лінощів. Вірогідно, в даному випадку закладалася саме ця ідея: з дещо наївною радістю та байдужістю до пересувань лускатих тварин по її передпліччю Амфітрита насправді втілює спокій і водну стихію в її пасивній формі. Позиція її тіла отримує натхнення з античності, зокрема, від знаменитої Флори із Фарнеської колекції, модель якої Анг'є привіз з Рима разом із моделями інших античних персонажів. Людовик XIV мав лише чотири статуї з цієї серії: *Юпітер* і *Юнона* (№№ 297–298), яка знаходиться нині в Wallace Collection у Лондоні, *Марс* (№ 283), без постійного розташування, і *Амфітрита* (№ 180) у музеї Лувр. Тут репрезентований другий екземпляр; Амфітрита є серед них найбільш популярною і перевидавалася у різних розмірах, від 30 до 60 см, у варіаціях, які торкалися насамперед форми плінту. Саме в такий спосіб вона була поставлена до пари з *Вакхом* П'єра Гран'є протягом усього XVIII ст. Її успіх залишався незмінним до кінця XIX ст. На екземплярі з колекції Людовика XIV ніс дельфіна вкриває елемент драпірування, чого немає тут, а основа являє шар води з невеликим нахилом. У нашому випадку основа геть відсутня, і фігура розташована безпосередньо на мармуровій тумбі, що є властивим екземплярам, датованим XIX ст. Доволі складне карбування з широким використанням напилка, а також дещо монотонна патина посилюють це враження.

C'est en 1652 que Michel Anguier conçut les modèles d'une série de statuettes représentant les dieux de l'Antiquité. Tout à fait dans l'esprit des recherches de Charles Le Brun sur l'expression des passions, la série propose moins les images des différentes divinités que des exemples de tempéraments ou d'émotions : ainsi Junon est jalouse et Jupiter foudroyant, Pluton mélancolique et Cérès éplorée, Mars sanguin, Neptune agité et Amphitrite tranquille. Celle-ci est accompagnée d'un dauphin et porte sur sa main gauche un crustacé ; les crabes, comme les homards sont plutôt le symbole de l'inconstance de la Fortune car ils marchent en avant et en arrière, mais aussi parfois de la paresse. C'est probablement l'idée ici retenue : avec une joie un peu niaise et une indifférence aux progressions écailleuses de l'animal sur son avant-bras, Amphitrite incarne effectivement la tranquillité et l'élément liquide sous sa forme passive. Son attitude s'inspire de l'antique, plus particulièrement de la fameuse Flore de la collection Farnèse dont Anguier avait ramené de Rome le modèle avec ceux d'autres antiques. Louis XIV ne posséda que quatre bronzes dans cette série : *Jupiter* et *Junon* (№ 297–298), aujourd'hui à la Wallace Collection de Londres, *Mars* (№ 283) non localisé et *Amphitrite* (№ 180), au musée du Louvre. C'est un second exemplaire que nous présentons ici ; l'Amphitrite est, de très loin, la plus populaire, et fut éditée dans une variété de dimensions, entre 30 et 60 cm, avec des variantes qui touchent surtout la forme de la plinthe. C'est ainsi qu'elle fut mise en pendant d'un *Bacchus* de Pierre Granier pendant tout le XVIII^e siècle. Son succès ne s'est pas démenti jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La draperie, dans l'exemplaire de la collection de Louis XIV, recouvre le nez du dauphin, ce qui n'est pas le cas ici et la terrasse figure une nappe d'eau avec une légère pente. Ici, la terrasse a tout à fait disparu et la figure repose directement sur le socle de marbre, un trait qui semble propre aux exemplaires du XIX^e siècle. La ciselure assez poussée, avec un large emploi de la lime, et la patine un peu monotone viennent confirmer cette impression.



Плутон, який викрадає Прозерпину
Париж, XVIII століття, за мотивами Франсуа Жірдона (1628–1715)

16
Pluton enlevant Proserpine
Paris, XVIII^e siècle, d'après François Girardon (1628–1715)

Викрадення Прозерпینی було створено Франсуа Жірдона у рамках «великого замовлення» 1674 р.: Шарль Лебрен, перший художник короля, уклав вельми насичену декоративно-паркову програму, яка включала алегорії на Пори року, Частини світу, Характери або Стихії. Цей останній цикл складався з чотирьох великих мармурових груп, які зображували запозичені з *Метаморфоз* Овідія викрадення: Плутон, який викрадає *Прозерпину*, аби одружитися з нею у Пеклі, символізував Вогонь.

Зменшена бронзова копія *Викрадення Прозерпینی* була поставлена до королівських колекцій 1693 р. під № 174. Ця група нині зберігається в замку Версая. Першоосновою композиції є відома скульптурна група Джамболонья *Викрадення Сабінянки* (див. експ. 10): її мармурова версія у Флоренції була надзвичайно популярною, а особливої відомості набула завдяки зменшеним копіям із бронзи. Людовік XIV таких мав чотири, а Фр. Жірдон, який був завзятим колекціонером бронзи, також мав один екземпляр. Ці дві композиції навіть видавалися в парі.

Як видається, бронзові статуї вироблялися на основі моделі, яку Жірдон створив для мармурової версії; їх було багато, і цей винахід мав успіх протягом XVIII та XIX ст. Екземпляр з колекції «Бронза Французької корони» заввишки більше метра має фігурно вирізану основу. Більшість екземплярів, що поширилися Парижем протягом XVIII ст., іноді мають заокруглену основу, як і мармур, але частіше квадратну, яка применшує округлий характер групи. Вони сягають 55 см, тобто уполовину менші від великих бронзових версій. Вірогідно, екземпляри з квадратною кам'янистою основою з'явилися пізніше. У цьому випадку більш примітивний плінт і техніка лиття вказують на дату в межах перших років XVIII ст. Карбування є вельми доречним, його експресивність зовсім не надмірна і не шкодить пластичній силі оригіналу.

L'Enlèvement de Proserpine a été sculpté par François Girardon dans le cadre de la «grande commande» de 1674 : Charles Le Brun, Premier Peintre du Roi, avait établi un programme décoratif très riche pour le parc qui comprenait des allégories des Saisons, des Parties du monde, des Tempéraments ou des Eléments. Ce dernier cycle était formé de quatre grands groupes de marbre représentant des enlèvements, tirés des *Métamorphoses* d'Ovide : Pluton enlevant Proserpine pour en faire son épouse aux Enfers symbolisait le Feu.

Une réduction en bronze de *L'Enlèvement de Proserpine* fut livrée en 1693 pour les collections royales et porte le numéro 174 de la collection. Ce groupe est aujourd'hui conservé au château de Versailles. L'origine de la composition est le célèbre de groupe de Giambologna, *L'Enlèvement de la Sabine*, très admiré dans la version de marbre de Florence, mais surtout célèbre à travers les réductions de bronze (Cf. cat. 10). Louis XIV en posséda quatre, et Girardon, qui collectionnait passionnément les bronzes, en possédait aussi un exemplaire. Les deux compositions ont été même éditées en pendant.

Les bronzes semblent tirés du modèle de Girardon pour le marbre ; ils sont nombreux, et le succès de cette invention ne se dément pas durant tout le XVIII^e et le XIX^e siècles. Celui des bronzes de la Couronne, haut de plus d'un mètre, possède une base chantournée ; la plupart des exemplaires diffusés à Paris au cours du XVIII^e siècle possèdent parfois une base ronde, comme le marbre mais plus souvent carrée, qui diminue l'aspect tournoyant du groupe. Ils mesurent environ 55 cm, soit la moitié des grands bronzes. Les exemplaires avec terrasse carrée rocailleuse semblent plus tardifs. Ici, la plinthe plus simple et la technique de la fonte suggèrent une date dans les premières années du XVIII^e siècle. La ciselure est particulièrement bien venue, vigoureuse mais sans nuire, par un excès de détails, à la force plastique de l'original.



Геркулес, який долає Лернейську гідру

Флоренція, початок XVIII століття

17

Hercule terrassant l'hydre de Lerne

Florence, début du XVIII^e siècle

Цей епізод завжди йде другим серед подвигів героя в усіх трьох основних джерелах античності, серед яких Аполлодор, Діодор Сицилійський та Гай Юлій Гігін. Гідра з тілом собаки та дев'ятьма головами, одна з яких безсмертна, спустошувала болота біля Лерни. Для скульптури обрано критичний момент на початку битви: Геркулес схопив чудовисько, яке оповило одну з ніг героя: кожного разу, коли він обрушує удари на одну з голів, виростають дві нові. Зрештою, за допомогою Іолая, який опалював кукси, перш ніж виривали нові голови, Геркулес здолав гідру. Ця група входить до ансамблю великих бронзових фігур, що ілюструють подвиги Геркулеса, витоки якої знаходяться в майстерні Джамболонья. Великий герцог Тосканський замовив йому 1576 р. серію відлитих із срібла моделей для шести подвигів Геркулеса. *Подвиги Геркулеса* поширювалися у бронзі, а П'єтро Такка приписують деякі з моделей, що доповнюють початкову серію. Великі литі форми, багато з яких присутні в колекціях Людовіка XIV (*Геркулес і Еріманський вепр*, *Геркулес і Ахелой*), можуть бути приписані його сину Фердинанду (Флоренція, 1619–1686), який продовжив цю справу наприкінці XVII ст. Композиція *Геркулес і гідра* відома також своїм існуванням у декількох версіях у бронзі: Геркулес, який схопив гідру за хвіст і притиснув до землі одну з її лап, своєю лівою ногою, намагається вбити її (скульптурна група цього типу була придбана Людовіком XIV 1663 р., але на сьогодні вона втрачена; № 34). У даному випадку композиція більш динамічна: левова шкіра, яка розгортається за спиною Геркулеса, підкреслює силу, з якою він встромляє свою праву ногу в бік тварючі. Водночас віддається належне славетній моделі Джамболонья: тут також чудовисько ніби пролізає йому проміж ніг, відкриваючи глядачеві свій зад. Цей не надто елегантний елемент композиції пояснюється уточненням, яке надає Гігін: отрута чудовиська була настільки сильною, що воно вбивало самим своїм диханням. Окрім лиття за мотивами або в дусі Джамболонья, з'являються великі бронзові форми більш модернового смаку: більш динамічні, вони пропонують ті самі сюжети в більш гнучких і мальовничих формах, які було запроваджено у Флоренції в XVIII ст., зокрема, Массиміліано Сольдани Бенці (1656–1740). З тієї ж майстерні, досі не ідентифікованої, походять версії *Геркулеса, який тримає земну кулю* та *Геркулеса, який долає Критського бика*. Для них є характерними, як і в даному випадку, дещо воскова техніка відтворення тіла, а також ефекти драпірування, які розвиваються в повітрі.

Cet épisode est toujours le second des travaux du héros, dans les trois sources antiques principales, Apollodore, Diodore de Sicile et Gaius Julius Hyginus. L'hydre à neuf têtes, dont l'une immortelle, et au corps de chien, désolait les marais près de Lerne. L'instant choisi est celui, critique, du début du combat : Hercule s'est saisi du monstre, qui s'est enroulé autour de l'un des pieds du héros : à chaque fois qu'il fracasse l'une des têtes, deux repoussent. Finalement, avec l'aide d'Iolas qui brûlait les moignons avant que de nouvelles têtes n'en jaillissent, Hercule vint à bout de l'hydre. Ce groupe s'inscrit dans un ensemble de grands bronzes illustrant les travaux d'Hercule dont l'origine est à trouver dans l'atelier de Giambologna. Le Grand-duc de Toscane lui commanda en 1576 une série de modèles pour six travaux d'Hercule, fondus en argent. Les *Travaux d'Hercule* furent diffusés en bronze, et l'on attribue à Pietro Tacca certains des modèles qui complètent la série initiale. De grandes fontes, dont plusieurs sont présentes dans les collections de Louis XIV (*Hercule et le sanglier d'Erymanthe*, *Hercule et Acheloüs*) peuvent être attribuées à son fils Ferdinando (Florence, 1619–1686), qui prolongea cette production à la fin du XVII^e siècle. La composition d'Hercule et l'hydre est connue par un certain nombre de versions en bronze : Hercule, qui a saisi l'hydre par la queue et bloqué au sol l'une des ses pattes avec son pied gauche, tente de l'assommer (un groupe de ce type fut acquis par Louis XIV en 1663 mais est perdu ; № 34). Ici, la composition est plus dynamique : la *léonté* qui vole derrière Hercule souligne la violence avec laquelle il enfonce son pied droit dans le flanc du monstre. Mais la dette envers le prestigieux modèle de Giambologna est aussi soulignée : ici aussi le monstre semble lui passer entre les jambes, présentant au spectateur son arrière-train. Cet élément peu élégant de la composition s'explique par une précision donnée par Hyginus : le venin du monstre était si puissant qu'il tuait par sa seule haleine. Aux cotés de ses fontes réalisées d'après ou dans l'esprit de Giambologna apparaissent ces grands bronzes d'un goût plus moderne : plus agitées, elles proposent les mêmes sujets dans des formes plus souples et plus picturales introduites à Florence au XVIII^e siècle en particulier par Massimiliano Soldani Benzi (1656–1740). Du même atelier, encore non identifié, sont issus un *Hercule soutenant le globe terrestre* et un *Hercule terrassant le taureau de l'île de Crète*, qui se caractérisent, comme ici, par ce traitement un peu cireux des chairs et ces effets de draperies volantes.



Технічні дані експонатів / Notices techniques des oeuvres exposees

Розміри зазначені в метрах (висота, ширина, глибина) / Les dimensions sont exprimees en metres (hauteur, largeur, profondeur)

1 Бронза з буро-червоною патиною; відлита разом з тумбою. Ліва рука жінки відбита.

Заповіт Шарля Еррара Людовіку XIV, 1689 р. (№ 198), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.423 ; 0.295 ; 0.240.

Bronze à patine brun-rouge ; fondu en un seul jet avec la terrasse. Le bras gauche de la femme est brisé.

Legs de Charles Errard, 1689 ; n° 198 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. OA 7338

Бібл./Bibl.: *Inventaire*, 1791, 2e partie, n° 2 p. 221 ; Migeon, 1904, n° 228 p. 197 ; Landais, 1958, n°1 p. 43–44 ; Samoyault, 1971, n° 118 p. 179 ; Keutner, 1990, p. 297 — Вист./Exp.: Paris, 1960, n° 749 p. 147 ; Paris, 1999, n° 198 p. 137

2 Темно-коричнева бронза з патиною; дерев'яна тумба покрита ебеновим деревом; інкрустація в техніці Буль, позолочена бронза. Голова змія відсутня, латка на правому стегні Лаокоона та на правій сідниці сина, який знаходиться ліворуч від нього.

Заповіт Жака Едуарда Гатто музею Лувр, 1881 р.

Розм./Dim. 0.378 ; 0.325 ; 0.152 (з тумбою/avec socle 0.575 ; 0.350 ; 0.185).

Bronze patiné brun foncé ; socle en bois plaqué d'ébène, marqueterie Boulle, bronze doré. La tête du serpent manque ; une pièce sur la cuisse droite du Laocoon et sur la fesse droite du fils à sa gauche.

Legs de Jacques Edouard Gatteaux au musée du Louvre, 1881, inv. OA 9144

Бібл./Bibl. Migeon, 1904, n° 226 p. 196 ; Weihrauch, 1967, p 393 ; Anthony Radcliffe in Washington, 1985, p. 330 — Вист./ Exp. Düsseldorf, 1971, n° 356 p. 388, pl. 219 ; Paris, 2001, n° 80 p. 247–248 (Jean-René Gaborit); Manderen, 2005, n°17 p. 58

3 Бронза з бурою патиною покрита товстим шаром чорної патини. Підставку відлита у трьох великих частинах, однією з яких є фігура Дірки. Три великі фігури та бик були виготовлені і відлиті окремо, а потім зварені свинцем або то пригвинчені на скелясту основу. Пень, на який спирається черво бика, був доданий до моделі.

Заповіт Шарля Еррара Людовіку XIV, 1689 р. (№ 200), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.407 ; 0.350 ; 0.350.

Bronze à patine brune recouverte par une épaisse patine noire. Le socle est fondu en trois grandes parties, dont la figure de Dirce. Les trois grandes figures et le taureau furent moulés et fondus à part, puis soudés au plomb ou vissés sur le socle rocheux. La souche qui supporte le ventre du taureau a été ajoutée sur le modèle.

Legs de Charles Errard, 1689 ; n° 200 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. OA 11898

Бібл./Bibl. *Inventaire*, 1791, n° 200 p. 239 ; Migeon, 1904, n° 142 p. 151 ; Landais, 1961, n° 73 p. 141 ; Souchal, 1973, p. 34, fig. 3 — Вист./Exp. Paris, 1985, n° 92 p. 359–360 ; Paris, 1999, n° 200 p. 137–138

4 Бронза вкрита чорною патиною. Заповіт Шарля Еррара Людовіку XIV (№ 257), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.555 ; 0.270 ; 0.240 (без основи /H. sans le piédouche : 0.390).

Bronze à patine noire.

Legs de Charles Errard, 1689 ; n° 257 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. MR 1697

Бібл./Bibl.: Clarac, 1853, n° 3521A ; Kersauzon, 1986, n°60 ; Martinez, 2004, n° 1642 ; *Sculptures*, 2006, p. 403 — Вист./Exp. Paris, 1999, n° 257 p. 156–157

5 Бронза вкрита чорною патиною; підставка з блакитного мармуру з білими прожилками.

Заповіт Шарля Еррара Людовіку XIV, 1689 (№ 309), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.60 ; L. 0.31 ; 0.28 (без основи/ H. sans le piédouche : 0.47)

Bronze à patine noire ; piédouche en marbre bleu turquin

Legs de Charles Errard, 1689 ; n° 309 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. MR 1696

Бібл./Bibl. *Inventaire*, 1791, n° 309 p. 242 ; Clarac, 1853, n°3479B ; Paris, 1986, p. 161 ; Martinez, 2004, n° 1618 p. 755–756 ; *Sculptures*, 2006, p 427 — Вист./Exp. Paris, 1999, n° 309 p. 178–179

6–7 Бронза з бурою патиною. Можливо, дарунок Андре Ленотра Людовіку XIV, 1693 р. (№№ 203 та 230), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.478 ; 0.380 ; 0.380.

Bronze a patine brune.

Peut-être don d'André Le Nôtre, 1693 ; n° 203 et 230 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. MR 3438 et MR 3436

Бібл./Bibl. Guiffrey, 1911, p. 225 ; Paris, 1999, n° 203 p. 138–139 et n° 230 p. 147 (non localisés)

8 Бронза з буро-червоною патиною; тумба із бельгійського «чорного мармуру». Придбано 1663 року зі спадку Еслена (№ 33), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.400 ; 0.265 ; 0.225 (з підставкою/avec socle : 0.460 ; 0.285 ; 0.230).

Bronze à patine brun-rouge ; socle en «marbre noir» de Belgique.

Acquis en 1663 à la succession Hesselin ; n° 33 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. MR 3528

Бібл./Bibl. *Inventaire*, 1791, n°55 p. 219 ; Migeon, 1904, n° 146 p. 152–153 ; Landais, 1958, p. 67 ; Hélène Sueur in Paris, 1993, p. 159, fig. 72 bis a ; Manfred Leithe-Jasper in New York, 2004, p. 166 — Вист./ Exp. Paris, 1999, n° 33 p. 80–81

9 Бронза з бурою патиною; тумба з водянисто-зеленого мармуру

Відлита трьома частинами: Геркулес, Антей, підставка. Кована латка на лівому плечі Геркулеса. Заповіт доктора Малеко музею Лувр, 1895 р.

Розм./ Dim. 0.420 ; 0.205 ; 0.130 (з тумбою/avec socle : 0.460 ; 0.230 ; 0.140).

Bronze à patine brune ; socle en marbre vert d'eau. Fondu en trois parties : Hercule, Antée, la terrasse. Une pièce battue sur l'épaule gauche d'Hercule. Legs du docteur Malécot au musée du Louvre, 1895, inv. OA 3892
Бібл./Bibl. Migeon, 1904, n° 153 p. 158 ; Avery-Radcliffe, 1978, p. 132

10 Бронза з буро-червоною патиною ; тумба з бельгійського «чорного мармуру». Ліва рука Сабінянки відлита окремо.

Увійшла до колекцій Людовіка XIV перед 1684 р. (№ 54), музей Лувр.
Розм./ Dim. 0.551 0.210 ; 0.200 (з тумбою/avec socle : 0.650 ; 0.217 ; 0.217).
Bronze à patine brun-rouge ; socle en «marbre noir» de Belgique. Le bras gauche de la Sabine est fondu à part.

Entré avant 1684 dans les collections de Louis XIV ; n° 54 des bronzes de la Couronne ; collections royales ; musée du Louvre, inv. OA 5076

Бібл./Bibl. Migeon, 1904, n° 144 p. 152 ; Landais, 1961, p. 141, n° 69 ; Souchal, 1973, p. 35 — Вист./Exp. Paris, 1999, n°54 p. 87 ; Mantoue, 2002, n° 150 p. 361, repr. p. 343 (Bertrand Jestaz)

11 Бронза з бурою патиною; тумба з почорнілого дерева. Права рука, кисть та ліве передпліччя Деяніри виплавлені окремо. Мізинець лівої руки відламаний. Вірогідно, дарунок Андре Ленотра, 1693 р. (№ 56), музей Лувр.
Розм./Dim. 0.436 ; 0.302 ; 0.220 (з тумбою/avec socle : 0.510 ; 0.302 ; 0.230).
Bronze à patine brune ; socle en bois noirci. Le bras droit, la main droite et l'avant bras gauche de Déjanire sont fondus à part. Le petit doigt de la main gauche est brisé.

Probablement donné par André Le Nôtre, 1693 ; n° 56 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. OA 5431

Бібл./Bibl. Guiffrey, 1911, p. 224 ; Dhanens, 1956, p. 202 — Вист./ Exp. Paris, 1999, n° 56 p. 89

12 Бронза з коричнево-золотою патиною; плінт з зеленого мармуру. Піднята рука, що тримає скручену у вузол ганчірку, відлита окремо.
Колекція Луї-Жозефа де Бурбона, принца Конде; конфісковано за часів Революції, музей Лувр.
Розм./Dim. 0.326 ; 0.457 ; 0.301 (з тумбою/avec socle : 0.390 ; 0.460 ; 0.301).
Bronze à patine brun-doré ; plinthe en marbre vert. Le bras levé qui tient le linge noué est fondu à part.

Coll. Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé ; saisie révolutionnaire ; dépôt du Mobilier National au musée du Louvre en 1900, comme provenant du Grand Trianon, inv. MR 2814 / OA 5428

Бібл./Bibl. Migeon, 1904, n°229 p. 197 ; Furcy-Raynaud, 1912, VI, n° 183 p. 282 ; Weihrauch, 1967, note 273, p 507 — Вист./ Exp. Paris, 1960, n° 740 p. 145

13 Бронза з позолотою; тумба з бельгійського «чорного мармуру». Відлита у чотирьох частинах, які з'єднані між собою гвинтами: Ясон, тіло дракона з правою рукою Ясона, крила дракона. Отвори для кріплення на шоломі та ремені свідчать про присутність зниклих елементів (султан? меч?)
Увійшла до колекцій Людовіка XIV між 1684 та 1707 рр. (№ 224), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.357 ; 0.327 ; 0.275 (з тумбою/avec socle : 0.410 ; 0.260 ; 0.260).
Bronze doré ; socle en « marbre noir » de Belgique. Fonte en quatre parties vissées entre elles : Jason, le corps du dragon avec la main droite de Jason, les ailes du dragon. Des trous de fixations sur le casque et à la ceinture témoignent de la présence d'accessoires disparus (plumet ? épée ?)

Entré dans les collections de Louis XIV entre 1684 et 1707 ; n° 224 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. OA 5436

Бібл./Bibl. Inventaire, 1791, 2^e partie, n° 224 p 245 ; Migeon, 1904, n°227 p. 196 — Вист./Exp. Paris, 1999, n°224 p. 145–146

14 Бронза з позолотою та фарбована брунатно-зелена бронза; тумба з бельгійського «чорного мармуру»

Заповіт Шарля Еррара Людовіку XIV, 1689 р. (№° 208), музей Лувр.

Розм./Dim. 0.565 ; 0.250 ; 0.135 (з тумбою/avec socle : 0.595 ; 0.195).

Bronze doré et bronze peint brun-vert ; socle en «marbre noir» de Belgique.

Legs de Charles Errard, 1689 ; n° 208 des bronzes de la Couronne ; musée du Louvre, inv. MR 3274

Бібл./Bibl. Inventaire, 1791, 2^e partie, n° 208 p. 261 ; Barbet de Jouy, 1855, n° 176 p. 84 ; Clément de Ris, 1882, n° C15 p. 5 ; Migeon, 1904, n° 133 p. 146–147 ; Landais, 1961, n° 54 p. 139 ; Weihrauch, 1967, p 507, note 272 ; Leeuwenberg-Halsema-Kubes, 1973, p. 404 ; Francfort, 1986, p. 156 ; Vanessa Montigiani in Carrare, 2007, p. 176 — Вист./ Exp. Paris, 1999, n° 208 p. 140

15 Бронза з світло-коричневою патиною; тумба із червоного мармуру та позолоченої бронзи. Заповіт барона Базиля де Шліхтінга музею Лувр, 1912 р.
Розм./Dim. 0.535 ; 0.200 ; 0.137 (з тумбою/ avec socle : 0.580 ; 0.170 ; 0.185).
Bronze à patine brun clair ; socle en marbre rouge et bronze doré.

Legs du baron Basile de Schlichting au musée du Louvre, 1912, inv. OA 6917

Бібл./Bibl. Migeon, 1921 ; Charageat, 1968, p 115 et p 115–116 — Вист./Exp. Tokyo, 1988, n° 18 p. 106, 107, 233 (Amaury Lefébure)

16 Бронза з бурою патиною; відлита єдиним цілим. Кована латка на лівому лікті Прозерпіни.

Конфіскація майна дворян-емігрантів після Революції, музей Лувр.

Розм./Dim. 0.570 ; 0.260 ; 0.220. Bronze à patine brune ; fonte en un seul jet. Une pièce battue sur le coude gauche de Proserpine.

Saisie des biens des émigrés ; musée du Louvre, inv. OA 12 241

Вист./Exp. Troyes, 1955, n° 72 p. 42–43 ; Paris, 2000, n° 87 p. 104

17 Бронза з коричнево-золоченою патиною; відлита єдиним цілим; тріщини в моделі помітні на рівні ший гідри.

Заповіт Ісаака де Камондо музею Лувр, 1911 р.

Розм./Dim. 0.745 ; 0.515 ; 0.285.

Bronze à patine brun-doré ; fonte en un seul jet (sauf la massue) ; des cassures dans le modèle sont visibles au niveau des cous de l'hydre.

Acquis par Isaac de Camondo chez Beurdeley en 1881 ; legs Isaac de Camondo au musée du Louvre, 1911, inv. OA 6528

Бібл./Bibl. Vitry-Dreyfus, 1922, n° 29 p. 5

Бібліографія / Bibliographie

Avery-Radcliffe, 1978 : Charles Avery, Anthony Radcliffe, *Giambologna, sculptor to the Medici, 1529–1608*, cat. exp. Arts Council of Great Britain, Edimbourg, Royal Scottish Museum ; Londres, Victoria & Albert Museum ; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1978–1979

Barbet de Jouy, 1856 : Henri Barbet de Jouy, *Musée impérial du Louvre. Description des Sculptures Modernes*, Paris, 1856

Charageat, 1968 : Marguerite Charageat, «La statue d'Amphitrite et la suite des dieux et des déesses de Michel Anguier», *Archives de l'Art français*, 1968, p. 111–123

Clarac, 1853 : Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, comte de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, VI, Paris, 1853

Clément de Ris, 1861-1862 : Louis Torterat Clément de Ris, *Musée du Louvre. Notice des objets de bronze, cuivre, étain, fer, etc.* Paris, 1882

Dhanens, 1956 : Elisabeth Dhanens, *Jean Boulogne : Giovanni Bologna Fiammingo ; Douai 1529 — Florence 1608 ; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het graafschap Vlaanderen en Italie*, Bruxelles, 1956

Furcy-Raynaud, 1912 : Marc Furcy-Raynaud, «Les tableaux et objets d'art saisis chez les Emigrés», *Archives de l'art français*, 1912

Guiffrey, 1885–1886 : Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, 1885 (première partie); 1886 (deuxième partie)

Guiffrey, 1911 : Jules Guiffrey, «Testament et inventaire après décès d'André Le Nostre et autres documents le concernant», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1911, p. 217–282

Inventaire, 1791 : *Inventaire des diamans de la Couronne, perles, pierreries, tableaux, pierres gravées et autres monumens des arts & des sciences existans au garde-meuble... décrets de l'Assemblée nationale constituante des 26, 27 mai & 22 juin 1791 par les commissaires MM. Bion, Christin, Delattre*, Paris : de l'Imprimerie nationale, 1791

Kersauzon, 1986 : Kate de Kersauzon, *Musée du Louvre. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. Catalogue des portraits romains. I. Portraits de la République et de l'époque julio-claudienne*, Paris, 1986

Keutner, 1990 : Herbert Keutner ed al., *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture*, Busto Arsizio, 1990

Leeuwenberg-Halsema-Kubes, 1973 : Jaap Leeuwenberg, Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Gravenhague, 1973

Landais, 1958 : Hubert Landais, *Les bronzes de la Renaissance*, Paris. 1958

Landais, 1958 (2) : Hubert Landais, «Note sur un groupe de bronze du Louvre. Arie et Petus ou le Gaulois se poignardant», *Revue de Musées de France*, 1958, n°1, p. 43–44

Landais, 1961 : Hubert Landais, «Some Bronzes from the Girardon Collection», *The Connoisseur*, octobre 1961, p. 136–144

Martinez, 2004 : Jean-Luc Martinez (dir.), *Les Antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris, 2004

Migeon, 1904 : Gaston Migeon, «La collection Schlichting au Musée du Louvre», *Gazette des Beaux-Art*, 1921

Migeon, 1904 : Gaston Migeon, *Catalogue des bronzes et cuivres du Moyen-Âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris, 1904

Samoyault, 1971 : Jean-Pierre Samoyault, «Les emplois de sculptures et d'objets d'art dans la décoration et l'ameublement du palais de Saint-Cloud sous le Consulat et au début de l'Empire», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1971, p. 153–191

Sculptures, 2006 : *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Paris, 2006, dir. Geneviève Bresc-Bautier

Souchal, 1973 : François Souchal, «La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès», *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, p. 1–98

Vitry-Dreyfus, 1922 : Paul Vitry, Carl Dreyfus, *Catalogue de la collection Isaac de Camondo*, Paris, 1922

Виставки / Expositions

Carrare, 2007 : Pietro Tacca, *Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Carrare, Centro Internazionale delle Arti Plastiche, 2007 (Franca Falletti, Francesca Petrucci, Eike D. Schmidt)

Düsseldorf, 1971 : *Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit*, Düsseldorf, Kunstmuseum, 1971

Francfort, 1986 : *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1986–1987 (éd. Herbert Beck et Peter C. Bol)

Manderen-Paris, 2005 : *Dragons*, Manderen, château de Malbrouck, Paris, Muséum d'Histoire naturelle, 2005–2006 (dir. Philippe Hoch, Patrick Absalon)

Mantoue, 2002 : *Gonzaga, la Celeste Galeria : le raccolte*, Mantoue, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 2002 (éd. Raffaella Morselli)

New York, 2004 : *European bronzes from the Quentin collection*, New York, The Frick collection, 2004–2005 (Manfred Leithe-Jasper, Patricia Wengraf)

Paris, 1960 : *Louis XIV, fastes et décors*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1960

Paris, 1985 : *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris, La Sorbonne, 1985.

Paris, 1986 : *François Boucher*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987.

Paris, 1993 : *Le dessin à Vérone aux XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, musée du Louvre, 1993 (Sergio Marinelli, Hélène Sueur)

Paris, 1999 : *Les bronzes de la Couronne*, Paris, Musée du Louvre, 1999 (Sophie Baratte, Geneviève-Bresc-Bautier, Stéphane Castelluccio, Sophie Descamps-Lequime, Amaury Lefébure)

Paris, 2000 : *L'Empire du temps, mythes et créations*, Paris, Musée du Louvre, 2000 (Annie Caubet, Patrick Pouysségur, Louis-Antoine Prat)

Paris, 2001 : *D'après l'antique*, Paris, Musée du Louvre, 2000–2001.

Tokyo, 1988 : «*De la Renaissance à Rodin*»: *Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre*, Tokyo, Metropolitan Art Museum, 1988

Troyes, 1955 : *Mignard et Girardon*, Troyes, musée des Beaux-Arts, 1955 (Germain Bazin, Marcel Aubert)

Washington, 1985 : *The Treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Washington, National Art Gallery, 1985 (éd. Gervase Jackson-Stops)

Науково-популярне та довідкове видання

Аполлон в кузні Вулкана

Бронзові скульптури з колекції Людовіка XIV з музею Лувр

Автор-упорядник Філіпп МАЛґУІР, зберігач Департаменту декоративно-ужиткового мистецтва музею Лувр

Фотографії надані / Crédits photographiques :
Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola (n° 1–3, 6–17)
Musée du Louvre / P. Philibert (n° 4, 5)

Українською та французькою мовами

Головний редактор Видавничого дому А+С: *Борис Єрофалов*
Переклад: *Кирил Душко, Олена Саїна*
Оригінал-макет, препринт: *Олександр Червінський, Володимир Коновалов*

Здано до складання 1.08.2008. Підписано до друку 17.08.2008. Формат 60 x 90 1/8 (230 x 280 мм). Папір крейдований. Спосіб друку офсетний.

Гарнітура «Таймс». Ум. др. арк. 9,4. Обл.-вид. арк. 6,0. Вид. № 39. Наклад 1000 прим. Зам. № 1358

ТОВ «Видавничий дім А+С»

04071 Київ, вул. Лук'янівська 63, оф. 97, телефон: (+380 44) 496 9823

Свідомство про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 2270 від 25.08.2005

Видруковано у типографії «Р. К. Мастер-принт», 04074 Київ, вул. Шахтарська 5, телефони: (+380 44) 432 6600, 430 3422

Printed in Ukraine